МУЗИКА МАСАМ

1929

КВАРТЕТ ім. М. ЛИСЕНКА



на заводі ім. Марті (див. 29 ст.)

6

ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“

ЗМІСТ

2-й рік видання

Пролетарі всіх країн, єднайтеся!



Місячник масової музичної роботи—орган Управління Мистецтв НКО, Культвідділу ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ)

№ 6 (15) ЧЕРВЕНЬ 1929 р.

НА БОРОТЬБУ ЗА ЧИСТОТУ ПРОЛЕТАРСЬКОЇ ЛІНІЇ В МУЗИЧНІЙ РОБОТІ

Нині робітництво та бідніше селянство поставили перед собою широченне розмахом та перспективами завдання соціялістичної перебудови всього господарства СРСР на основі індустріялізації, електрифікації, колективізації та кооперування. У зв'язку з цим культурне будівництво набуває особливої ваги. Культурно-політична освітня робота стає на послугу всій соціялістично-перебудовчій роботі, її невід'ємною частиною.

Музично-культурна робота є одною з ділянок загального культурного процесу,—тому музичний фронт і собі набуває нині більшого й складного значення в цілому фронті соціялістичного будівництва. Мало дати робітникові й селянинові знання й кваліфікацію, навчити їх технічно, але, підвищуючи їх соціялістичну свідомість, треба запалити їх творчим огнем, дати їхній волі належне й тверде цілеспрямованяя, організувати їхні почуття в соціялістичному напрямку. Це може виконувати наше мистецтво, в цьому діяння музики, пісні—організуюче. Це зайво пояснювати чи доводити, приклади бо діяння робітничих та військових пісень, як чинника, що організовує волю й почуття мас, всім відомі й цілком переконливі. Отже, наша музика і вся музична робота мусить нині ще більш, як перед цим, відбити в собі величезний і величний процес соціялістичного будівництва і, зливщися з ним в одно спільне річище, допомогти його переведенню.

Передбачене п'ятиліткою рішуче зрушення в усьому нашому народньому господарстві, дедалі глибше вкорінення в нього соціялістичних елементів викличе опір капіталістичних верств. Це зрушення буде новою перемогою соціялізму над капіталізмом і проходитиме на тлі нещадимої боротьби пролетаріяту й найбіднішого селянства проти капіталістичних елементів — непманії, куркулівства та попівства. І що більше перемагатиме соціялізм, що скрутніше ставатиме цим контрреволюційним елементам, то чимраз більше гострішатиме ця боротьба.

В переходовий до соціялізму період ця клясова ненависть та боротьба є й буде; вона виявляється не тільки у виступах куркулів за відібраний хліб чи щось подібне, не тільки у виступах нацькованих попами „смиренних християн" проти робітників та біднішого селянства при відібранні церкви, не тільки в безпосередній боротьбі на економіч-

Хай живе міжнародній червоний день!



ному полі, вона охоплює всі галузі нашого життя, і музичну роботу, зокрема, відбивається і в самій музиці, у пісні. Перечитайте хоч уміщені далі допис тов. Ярошенка та лист до редакції тов. С. Б., і це стане ясним.

Отже, у своїй боротьбі за соціялізм ми мусимо, якнайтвердіше тримати кермо боротьби за пролетарську музичну культуру, якнайуважніше й свідоміше ставитися до масової музичної роботи та музичної творчости й пильнувати їхньої клясової чистоти, звільнення від упливів ворожих пролетаріятові елементів і разом з тим підіймати дедалі ширший актив радянської суспільности для широкої самодіяльної музично-культурної роботи.

Нині це є ще не скрізь і не завжди. Ось хоча б матеріяли, подані в нашому журналі за цей рік т. т. Рябоконем, Трубіциним, А. Р., Галкіним, Верховинцем, С. Б., Степурком і іншими (останні три див. далі): тут сельбудівський хоргурток набрав собі співаків, що хитаються між сельбудом і церквою, там хоргурток під керівництвом „артиста колишньої трупи Садовського“, свідомо отрує робітничо-селянську авдиторію „давидовщиною“ (свідомо, бо про „давидовщину“ в своєму репертуарі у дописах замовчує), тут „показова, художня“ капела, що претендує на звання й роботу „всеукраїнського маштабу“, заражає весь робітничий Донбас „порнографічною“ антихудожньою піснею „Сірєнь цвєтьот“, по-балаганному калічить народню пісню, одкручується від допомоги місцевому гурткові, що по ню звертається, там сельбудівський оркестр „фокстротить“ на всі заставки, тут драмгурток скиглить перед селянською авдиторією міщанські, циганські романси, там клюбний оркестр „самодіяльно“ дере гроші за виступи, там драмколектив професіоналів „ідеологічно-витримано“ гопакує та „кум-бринить“ „Бандуру“ Давидовського.

Такі виверти й відсутність чіткої пролетарської установки музичної роботи можна бачити й по округових містах. Он у Полтаві улаштовували культпохід на… „Сільву“, а в Миколаєві оперетка, працюючи під контролею політосвіти, щоб збільшити збори, галасує на афішах „діти на вистави не допускаються“.

Є хиби й у центральних установах, і в показових округових капелах, і в творчості. Тут помічається зниження уваги до масової музичної роботи, а подекуди й культурницький підхід: ДВУ, наприклад (власне єдине муз. видавництво), тільки оце, на 12-му році революції видало кілька творів для дуже поширених по клюбах та сельбудах духових оркестрів, а для оркестрів народніх інструментів (балалайка, мандоліна, кобза тощо) і досі ще не дало жодного твору; показові капели стають подекуди на шлях професіоналізації та аполітичного культурництва, а композитори, взявшися до творення вищих музичних форм, майже не дають масової революційної музики й пісень.

Ми не хочемо сказати, що в нас немає позитивного, немає досягнень. Перечитайте нашу „Червону дошку“, дописи про роботу в Дніпровському стрілецькому полку, про роботу Харківської окркапели, про „День музики“ на місцях, про діяльність українського та єврейського вокальних квартетів і т. д. і т. інше. Але нині ми можемо й повинні вимагати ще твердішої ніж досі пролетарської лінії в усій музичній роботі, не допускаючи ухилів в аполітичне культурництво, викриваючи ворожі нам впливи куркульської, непманської та міщанської дрібно-буржуазної ідеології в музиці та пильнуючи клясову чистоту музичних кадрів.

Успіх нашого соціялістично-перебудовчого пляну в цілому, зокрема його музично-культурної ділянки, буде доказом, що робітництво й бідніше селянство, перемігши в Жовтні, доведуть нашу країну до соціялізму.

Отже,—всі сили на його виконання, на боротьбу з усяким хитанням, вивертами пролетарської лінії в музиці, на боротьбу з усіма хисткими елементами музичного активу, за клясову чистоту музичних лав, гостріше лезо самокритики, всі сили на соціялістичне змагання,—ці гасла мусять нині бойовим акордом звучати в нашій музичній роботі.

1-го серпня світовий пролетаріят мобілізує свої сили для боротьби з імперіялізмом

ВКАЗІВКИ ПОРАДИ ДОВІДКИ

В ДОПОМОГУ ДИРИГЕНТОВІ - ПОЧАТКІВЦЮ

Стаття 2

Б. ЗНАННЯ З НАУКИ СПІВУ, ПОТРІБНІ ДИРИГЕНТОВІ

[Голосовий] апарат, утворення звуку, голосові регістри, розподіл голосів, дикція (вимова), дихання]

Основна вимога для доброго хорового співу — вірна подача звуку. Диригент не повинен дозволяти співцям співати „як бог на душу положить", але поволі виховувати в них розуміння й уявлення доброго співу та навчати їх вірно подавати звук та вимовляти слова. Для цього він сам повинен пройти науку співів і знати всі засоби для досягнення гарного співу. Перш за все він повинен знати голосовий апарат, що утворює звук. Під цим ми розуміємо ті органи людського тіла, що беруть участь в утворенні звуку. Хто захоче докладніше вивчити їх, хай звернеться до численних книг у цій справі. Ми ж лише коротко перелічимо їх.

До голосового апарату належать органи дихання, орган звуку та орган мови.

Дихальний орган складається з легенів та дихального горла. Легені, що з них праве складається з трьох, а ліве з двох частин, в розрізі має, як губка, маленькі відтулинки легеневих пухирчиків, що звуться альвеолами. До них проходять тоненькі трубочки, що з'єднуються з іншими і переходять у бронхові гілки, а ті—в бронхи, а останні в дих. горло. Легені завжди перебувають у безупинній діяльності, яку ми й звемо диханням. Підчас вдихання в легені попадає потрібне для життя повітря. Підчас видиху легені випихають струмень повітря, що й утворює звук. Легені захищає огруддя яке підчас вдихання підіймається, а підчас видихання опускається. Від легенів залежить сила й протягненість звуку. Дихальне горло складається з хрящевих кілець, укритих слюзівкою[1].

Орган звуку — горлянка — складається також з хрящів і має в середині дві пари голосників або голосових зв'язок. Між останніми є щілина (голосова щілина). Струмень повітря попадаючи з легенів у горлянку, примушує коливатися голосники,—їхнє коливання й народжує звук. Як від легенів залежить сила та протягненість звуку, так від більшого чи меншого натягнення голосників залежить висота звуку[2].

Орган мови складається: з пельки, піднебіння, язика, зубів, щік та губів. Ці частини утворюють із звуку, народженого в горлянці, звуки людської мови. Крім того пелька, носова дуплина і рот є дуплинами, де звук набуває тембру (офарблення).

Тепер висвітлимо ввесь хід народження звуку: легені підчас видиху посилають до горлянки струмень повітря, з нашої волі сильніший чи слабіший, де й утворюється звук коливанням голосників. Далі звук перетворюється в мову. Отже, диригент повинен не тільки знати апарат співу, але й уміти так його використати, щоб утворити красивий звук. Перш за все він повинен звернути пильну увагу на голосові регістри.

---

[1] Докладно про це див. у статтях проф. П. Кравцова у „М.-М." №№ 1, 2, 3/4—28 р.

[2] Докладніше про це див. у статті проф. П. Кравцова в „М.-М." №№ 10/11, 12—28 р.

Кожен голос, незалежно від його діяпазону, має два регістри[3], що є наслідком різнорідної діяльности голосників. Регістри поділяються на грудний та головний або фальцет. При грудному регістрі голосники хитаються по всій своїй довжині, а при фальцеті коливаються лише їхні верхівки. Звуки грудного регістру повніші, ніж звуки фальцету, бо при них працює весь дихальний апарат. Диригент повинен остільки вирівняти обидва регістри, щоб звуки фальцету майже досягали сили та офарблення звуків грудних і щоб перехід від одного регістру до другого був би ледве помітний.

Крім того диригент повинен пізнавати неправильно утворені звуки—горловий, піднебінний, носовий— і вміти їх виправити.

Горловий звук залежить від того, що співець стискує свою горлянку, а це перешкоджає струменеві повітря вільно виходити. При горловому звукові неможливе збільшення його сили, а також і надання йому різних тембрів.

Піднебінний звук робиться тоді, коли язик чи його кінець співець ставить надто опукло і тим забагато наближає його до піднебіння. Через це м'яке піднебіння теж піднімається, тоді як воно повинно бути в своєму нормальному стані.

Носовий звук робиться тоді, коли піднебінна запона опускається й еластичне піднебінне склепіння звужується й перешкоджає звуковій хвилі виходити в дуплину рота, а направляє її до носової дуплини. Не треба змішувати цей невірний звук з носовим відтінком, якого надає носова дуплина, де звук резонує; цей відтінок надає голосові силу та блиск і утворюється тому, що частина струменю повітря хитає стінки носової дуплини й примушує їх звучати. Невірний носовий звук може бути й від природніх хиб організму, від хвороби (поліпи) й від нежиту.

Розподіл голосів на кляси відомий всім. Значно менше відомий той діяпазон (обсяг) голосів, яким користуються сучасні композитори (в творах для кваліфікованих хорів):

Сопрано 1-е: від „мі" 1-ої октави до „до" 3-ої окт.,

Сопрано 2-е: від „до" 1-ої октави до „ля" 2-ої октави,

Альт 1-й (мецо-сопрано): від „соль" мал. до „соль" 2-ої окт.,

Альт 2-й (контральто): від „фа", мал. окт. до „фа" 2-ої окт.

Тенор 1-й: від „мі" мал. окт. до „до" 2-ої окт.,

Тенор 2-й: від „до" мал. окт. до „ля" 1-ої окт.,

Бас 1-й (баритон): від „соль" вел. окт. до „фа" 1-ої окт.,

Бас 2-й: від „ре" вел. окт. до „мі" 1-ої окт.

Композитор повинен зважати на те, щоб вірно розподіляти інтервали між окремими клясами голосів, навіть і тоді, коли буває пере-

[3] Див. „М.-М." № 3-4-29 р. статтю Л. Некрасової.



Струнний оркестр німецької робітничої молоді в Костянтинівці на Артемівщині

хрещування голосів. Коли диригент добре знає діяпазон кожного голосу та добре розбирається в тембрах, він легко може встановити до якої кляси належить той чи інший голос, оцінити його силу, а також виявити межу грудного регістру й фальцету.

Диригент, що починає працювати з хором повинен завжди нагадувати співцям, що шкідливо для голосу співати зразу після їжі, після сильних рухів, що не треба співати довго, в дуже холодному або задушливому помешканні, що треба кинути палити тютюн та вживати алькоголь[4].



Музична студія Ново-Московського педтехнікуму. Керівник Ф. Куденко (сидить в центрі)

Одною з найважливіших умов доброго співу є добра дикція, тобто уміння вірно вимовляти слова. Це прикрашає спів і полекшує слухачам розуміти текст.

Добра дикція (вимова) часто-густо компенсує хиби хору, як-от нерівну силу голосів боа слабий голосовий матеріял. Один слухач висловився так про виступи двох хорів: „Хор „А“ мав кращий матеріял, але в гуртка „Б“ чудова дикція, можна було зрозуміти кожне слово“.

Щоб дійти доброї, вільної від усяких діялектів вимови, диригент повинен мати на увазі такі основні засади доброї вимови.

Як відомо, між звуками мови є голосівки та шелестівки. Власне, ми співаємо тільки голосівки. Отож, щоб спів був добрий, дуже важно вимовляти їх повнозвучно. Добре звучання голосівки залежить од вірного становища рота, на що співці, звичайно, мало звертають уваги. На звукові „А“ рот має форму овалу, на „О“ рот трошки круглішає і гострішає і своєю формою дуже нагадує форму букви О. На „У“ куточки губ ще більше звужуються, на „Е“—навпаки, форма рота робиться плоскішою і, нарешті, на „І“ ще плоскішою. Диригент повинен поступовим проспівуванням звуків „І“, „У“, „О“, „Е“, „А“ показувати, як змінюється форма рота на кожному звукові.

Як від повнозвучної вимови голосівок залежить краса співу, так від виразної вимови шелестівок залежить їхня зрозумілість. Уже в розмові шелестівки чути менше, ніж голосівки. А підчас співу голосівки ще більш підкреслюються протягненням звуку. Цю нерівність звучности голосівок та шелестівок треба виправляти виразним вимовленням шелестівок, бо інакше, а це буває дуже часто, не можна зрозуміти слів співу.

Як уже сказано вище, спів ґрунтується на голосівках. Отже, шелестівки треба вимовляти хоть і виразно, але швидко, щоби наблизити одну до одної голосівки (дуже некрасиво, коли співець затягує вимову шелестівок „С“ або „Ш“ та „Щ“). Звуки „П“, „Т“, „К“ треба вимовляти гостро. Шелестівки „Б“, „Д“,

[4] Докладніше про це див. у статті проф. П. Кравцова в „М.-М.“ № 1, 2, 3/4—28 р.

„Г“, „Г“ на кінці слова треба вимовляти твердо. Звуки „М“, „Н“ треба вимовляти так, щоб дальша за ними голосівка не набула носового відтінку. Ні в якому разі не можна допускати неправильної вимови шелестівки „В“ наприкінці слова, як вона звучить у руських („любиф“, замість „любиў“) Диригент повинен звертати особливу увагу на те, щоб голосівки були виразні та чисті й уникати так званого „гагакання“ при кількох нотах на один звук („ой, ра-га-но“ замість „ра-а-но“); цього не повинно бути й тоді, коли слово починається з голосівки.

З усього сказаного диригент може зробити висновок, щодо доброї вимови він повинен бути такий же дбайливий, як і до утворення красивого звуку,— тільки тоді слово та звук доходять рівної вартости і спів стає художнім.

Уміння дихати має величезне значення для здоров'я органів звуку. Для доброго дихання необхідними умовами є свіже повітря, вільний розвиток та рух дихальних м'язів. Підчас співів не досить нашого звичайного дихання,—тут треба значно більше набирати повітря і значно більше його затримувати в легенях.

Відрізняють три типи дихання: 1) верхнє або ключичне, 2) грудне або середнє-реберне і 3) діяфрагмальне або нижнє-середнє-реберне.

При ключичному диханні розширюється тільки верхня частина легенів. Отже, можна набрати лише небагато повітря. Крім того при цьому диханні напружуються деякі горлові м'язи, що передають своє напруження на м'язи горлянки. Отже, це дихання не забезпечує довгого протягання звуку й шкодить його утворенню, а тому цього дихання вживати не радимо.

При середнєреберному диханні рух діяфрагми звязаний з підняттям та опусканням ребер. Це дихання часто вживають при колоратурному співі.

Підчас діяфрагмального дихання працює діяфрагма та нижня частина груди і тому легені розтягуються до повного їхнього обсягу. Це дихання є найприродніше і для співів найкраще. При цьому диханні повинні розширюватися тільки легкорухливі нижні ребра (в обидві сторони). А верхні ребра й плечі в спокійному стані. Тільки в деяких випадках, коли треба проспівати надто довгу музичну фразу, роблять виняток, цебто піднімають і верхню частину грудей, щоб і верхівки легенів виповнились повітрям. Нижня частина живота повинна бути підтягнена. Підчас видихання ребра помалу опускаються, а верхня частина живота деякий час залишається в напруженні.

Видихати треба поволі, передихати не часто. Особливу увагу слід звертати на розробку глибокого дихання, але цим не треба зловживати. Звук треба давати лише тоді, коли процес вдихання цілком закінчений, і легені заспокоїлись.

Брати повітря треба так, щоб не порушувати змісту тексту і разом з тим мельодичної фрази:

1) наприкінці рядків віршів:

„Повстаньте гнані і голодні (\/)
„Робітники усіх країн, \/
„Як у вулкановій безодні (\/)
„В серцях у нас клокоче гнів. \/;

2) коли в тексті є тире:

„Б'ють набої в барикади \/ червонарми йдуть вперед“;

3) перед неакцентованою силою слова (при розмірі $^4/_4$—перед другим та 4-м ударом, а при розмірі в $^3/_4$—перед третім ударом);

4) перед довгим звуком і перед багатьома зв'язаними звуками;

5) після фермати;

6) перед затактом.

Не треба передихати:

1) посередині слова,

2) після прикметника, що стоїть перед іменником,

3) після слова „і“ або „та“.

Правила дихання інколи доводиться порушувати тому, що їм не завжди відповідає музична фраза та самий текст, а співак звичайно, відчуває тільки музично. Але й при цьому диригент повинен зробити все, щоб виправити хиби музичного та словесного тексту твору в бік узгодження їх із правилами дихання.

Примітка: Приклади пристосовано до укр. мови.

Всі на бойовий огляд сил світового пролетаріяту проти воєнної небезпеки

ЛИСТ ДО РЕДАКЦІЇ

Восени минулого року мені довелося організувати співочий гурток при х/ч. м. Піщанки на Тульчинщині. Зараз у ньому працює 50 чол. Але до організації цього хору існував міцний церковний хор і тільки після великих зусиль вдалося відтягти значну частину співаків від церкви, особливо молодь, що й „рознервувало“ попів місцевих.

У плян праці нашої на зиму було поставлено: 1) притягнути найбільше охочих до хору, 2) переводити теоретичні заняття (коротенько познайомити з нотами, постановкою голосу і. т. і.), 3) підготовляти пісні: революційні, народні й готуватись до концертів, якими в першу чергу обслужити всі рев. свята, 4) поставити концерти в сусідніх селах з культурною метою.

Наш плян на зимовий період ми виконали на 100 відсотків. За цей час було дано 7 концертів: три концерти у своєму селі, один в с. Трибусовці, куди нас викликав Райеиконксм, один у с. Кукулах, один у с. Хрустові (АМСРР) один в районі м. Пісчанки. Всюди концерти проходили з великим успіхом; нас просили приїздити ще. У дні Леніна, Лютневої революції, в Шевченків день теж були концерти.

В репертуар входять пісні сучасних рев. копозиторів: Вериківського, Козицького, Ревуцького, Богуславського та муз. твори Леонтовича, Лисенка й інш. Всього пісень вивчених маємо з 40. Найбільше подобались слухачам такі пісні „Червоні заграви“ Вериківського, „Щедрик“ Леонтовича, „Ой, дуб-дуба“ П. Козицького, „Дзвіночки“ Верховинця.

Ці наші досягнення не легко даються. Головною перешкодою (треба прямо сказати) є церква. В нашім селі є дяк, який усе намагається зняти з себе машкару дяка й офіціяльно відмовився від дяківства, але й досі керує хором у церкві. Користуючись нагодою, (приміром у „великий піст“) навколо нього організувались релігійники і висміюють селянських дівчат та хлопців, що ходили до сельбуду, і загрожують: „будете ходити в сельбуд, то ми до себе не приймемо“.

За останній час так дезорганізують наш співгурток, що він іде до розпаду. Безумовно, що в нас ще вистарчить сил дати відсіч, але я просив би дати метод яким чином цей релігійний наступ прикоротити і навпаки, піти на них.

Другою перешкодою це є те, що я, як керівник хору, не маю **абсолютно ніякої допомоги у керівництві з боку округової капели**. Одна порада — це журнал „Музика — Масам“. Отже прошу допомгти методичними вказівками, репертуаром рекомендованих пісень. Більше звертайте уваги на периферію, на далекі від центрів села, треба б узяти на облік сел. хори.

Обставини примусили мене оце написати,—вважаю, що воно потребує висвітлення, бо ці обставини може й не тільки в нас такі.

С. Б.

Глитаям, непманам, попам всім класовим ворогам відповімо разючим наступом пролетаріяту

Від редакції:

Вагання співаків у виборі поміж церквою й сельбудинківським хором свідчить про хиби в організації сельбудинківського хору. Ви мусите реорганізувати склад хору, викресливши з нього куркулівських дітей і лишивши комсомольців, батраків, бідняків, дітей незаможників тощо. Хто хоч раз пішов на співанку до церковного хору, того без жалю викреслювати, хоча б він мав і доброго голоса. Хай менше, але кращі. Хай сьогодні гірше співатимуть, —виростуть і співатимуть не згірше.

Крім вивчення пісень до концертів обов'язково розпочніть з сельбудівським хором вчити нотну грамоту, читайте й обмірковуйте статті з „Музики-Масам“. Пришліть знимок хору після його чисткп, і список тих, що одійшли до церкви,—ми їх видрукуємо на нашій „чорній дошці“. Зв'яжіться з вашими комсомольськими організаціями.

За порадами звертайтесь до нас.

З свого боку звернемо увагу Тульчинської Окр. Капели на неприпустимість такого ставлення до сільських хорів (в разі вони звертаються за допомогою), а членам ВУТОРМ'у, що працюють у капелі запропонуємо допомогти вам у боротьбі з куркулями та попами.

НА ЧЕРВО

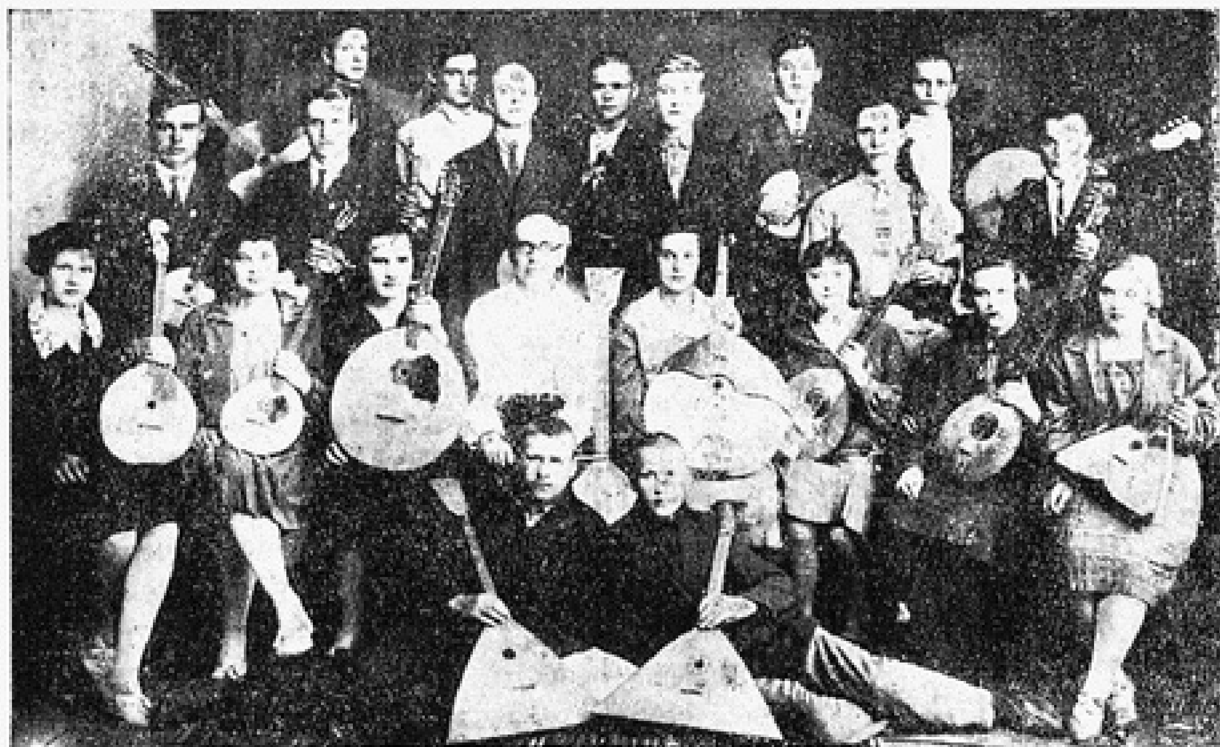
Струнний оркестр Паляцу Культури

Музична робота клюбів часто-густо являє собою безпорадну картину: відсутність досвідчених керівників, необізнаність їх з репертуаром й ін. спричинюють аматорщину, в найгіршому значенні цього слова. Відрадне явище становить домро-балалаєчний гурток Брянського Паляцу Культури, робота якого (гуртка) змістом і формою остільки не звичайна, що заслуговує на відзнаку й висвітлення її перед громадскістю.

Засновано гурток восени 1927 р. під керівництвом місцевого музики т. Кузнецова. Складався він з 19 осіб, що грали на скрипки, мандоліни й балалайки. Протягом 3-х місяців гурток вивчав ноти, а далі почав грати польки, вальси тощо. В березні 1929 р. на керівника було запрошено т. Черняєва Ю. Першим кроком т. Черняєва було вивести зі складу оркестру мандоліни й скрипки й завести 4-риструнні домри та рішуче змінити репертуар і розгорнути роботу біля народньої пісні, а що такої не було на ринкові, то й самому обробляти пісні.

Гуртківчанам це зовсім не подобалося. Виховані на вальсах, вони звичайно не зналися на справжній музиці, але постійною, упертою роботою над вихованням гуртка керівникові пощастило ці настрої ліквідувати.

До осени м. р. в репертуарі гуртка було вже 25 30 народніх пісень, дещо з творів Чайковського, Римського-Корсакова тощо. Всю увагу в той час керівник звернув на технічне вдосконалення гуртка: добути з оркестру найтонші нюанси, зробити гурток яко мога гнучкішим щодо виконання творів. Коли у вересні Правління придбало домри, то склад оркестру збільшився до 28 інструментів і грав на два склади: самі домри й домри з балалайками. Для домрово о складу використано було літературу смичкових оркестрів і квартетів. Нині гурток дійшов такої техніки, що в нього є чого повчитися навіть і нашим столичним гурткам.



Балалаєчно-домровий оркестр Брянського Паляцу Культури (Донбас)

Репертуар гуртка цілком художній, – з 110 речей з репертуару гуртка немає жодної, що їй можна було б закинути нехудожність. Досить тільки переглянути список авторів: Лисенко, Леонтович, Демуцький, Степовий, Козицький, Богуславський, Ревуцький, Вериківський, Глінка, Направнік, Рубінштейн, Римський-Корсаков, Мусоргський, Бородін, Чайковський, Глазунов, Глієр, Прокоф'єв, Рамо, Кореллі, Ґлюк, Бах, Бетговен, Шопен, Шуман, Шуберт, Ґріг. Виконання цих річей остільки викінчене, що навіть не віриться, що з робітників, руки яких щодня перекидають сотні тон вугілля і які не мають ніякої змоги систематично вправлятися з своїм інструментом, могла утворитися така художня одиниця. Виконання „Щедрика", „Казки" Аренського; „Andante cantabile" Чайковського прямо таки вражає й не лише свідчить про вмілість та дисциплінованість гуртка, а й добре рекомендує Черняєва, як керівника.

В роботі оркестру крім того є ще багато такого, чого іншим гурткам слід би повчитись. Коли ви ввіходите в кімнату гуртка, то одразу бачите гасло: „музика—то не розвага й не жарт, а важлива державна культурна робота". На стінах кімнати музично-історичні нотатки (з „Музика-Масам"), заповіти членам гуртка, портрети українських, руських і світових композиторів, досить порядна бібліотека тощо. Одне слово—культурний музичний куток. Виховна робота в гуртковї поділяється на виховання музичне й загальне. Але даремно сподіватися тут на лекції з музграмоти. Всі відомості з історії й теорії музики подає керівник підчас вправ на конкретному матеріялі. „Краще,—каже тов. Черняєв—я ще разів зо два, зо три колись про це розкажу, ніж лекції вичитувать. Я їм так, як ото вода за шию, капаю по трошки". А з того „капання" виходить таке, що тільки рік пройшов, а гурток добре знається на елементарній теорії музики, прекрасно знає і головні події й етапи з історії музики, і про життя, працю тих авторів, що їхні твори виконують (звичайно, ми цим не одкидаємо лекційну методу, якої уникає т. Черняїв).

НУ ДОШКУ

Брянської Копальні на Донбасі

Але в роботі гуртка є ще ділянка, якої напевно немає в жодному музичному гуртьові на цілій Україні. Гурток виділив актив, що за керівництвом того-ж таки т. Черняєва вивчив есперанто (міжнародню мову) і з допомогою його розшукує робітничі музучні гуртки за кордоном, листується з ними й керує їхньою роботою. Ось, наприклад, натрапили в Гамбурзі (Німеччина) на німецький робітничий оркестр, що зве себе „Вользкі звуки". Придбав він балалайки, а не знає, як з ними поводитись. Пишуть німці: „у минулий четвер ми одержали балалайки, тепер вивчаєм ноти, а як за інструменти взятись не знаємо, бо в Німеччині добре балалайки не знають: тут є кілька білогвардійських оркестрів балалаєчників, але ми до них не звертаємось, бо ми всі комсомольці й партійці". Гурток став на допомогу: у кількох листах виклали основні засади володіння балалайкою, надіслали й ноти. Ті знов просять: „пришліть нам руські народні пісні „Стєнька Разін", „Тройка", „Ухарь-купец". Знов у відповідь ціла стаття про псевдо-народню пісню й у додаток ноти кращих творів з свого репертуару. Вони одержали й не нахваляться. Пишуть, що вони тільки по „Разіну" й знали руську пісню (бач, і оркестр назвали „Волзькі звуки"), а про українську й не чули ніколи.

Але й це ще не все. Гурток з радянських робітників добре знає, що його завдання в міжнароднім зв'язкові не обмежуються музикою і встановив зв'язок робітничих організацій 11 країн закордону з робітниками своєї копальні й веде посередництво. Зараз гурток веде роботу по одержанню колективних листів від робітництва закордону до дня 1 серпня. Не доводиться й говорити про надзвичайно важливе значення цієї роботи гуртка. Це приклад високої свідомости гуртка й сумлінного ставлення до своєї роботи з боку керівника Черняєва.

Як же до такого гуртка ставляться на місці. Значення цього гуртка, як одиниці високої художньої вартости, місцеві робітники не усвідомлюють, а тому й підтримують замало. От гурток уже рік, добивається, щоб Правління поробило чохли на інструменти, бо інструменти псуються. А Правління:—„от чудаки, та воно ж „казьонне", чого ви турбуєтесь". Хотів був гурток улаштувати екскурсію на Дніпрельстан,—навіть екскурсійних квитків пільгових не дали, й вони пропали, бо набрали екскурсію, а екскурсанти з дороги повертались.

Зараз керівник хоче ввести до складу гуртка, щоби забезпечити його дальший зріст, гобої та концертіни, але про це ніхто й слухати не хоче, бо немає компетентних людей, які б підтвердили, що гурток претворився б тоді на справжній симфонічний оркестр і міг би зробити ще більше, ніж зараз робить. Отже, к-в. спілки гірників слід ужити всіх заходів, щоб таким зразковим одиницям на місцях не давати хиріти, а навпаки допомогти рости, бо це ж паростки справжнього пролетарського мистецтва.



Керівник оркестру Брянського Паляцу Культури Ю. Черняєв

Неприпустиме ставлення і особисто до тов. Черняєва, що як керівник заслуговує на увагу й шану за свою роботу: не зважаючи на до краю злий стан здоров'я, його викинули з квартирі біля Паляцу, де він жив, і загнали аж на кінець селища, і тепер він з хворими ногами примушений щодня по 4 верстви ходити на працю.

А на засіданнях Правління щоразу чути: „За що Черняєву 150 карб. платять (т. Черняєв до того несе й роботу методиста Паляцу), що це ми „совєтскую буржуазію плодім". Таке несвідоме ставлення до кращих наших культробітників заслуговує на догану.

Гадаємо що ці слова, слова органу НКО, ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ й ВУТОРМ'у будуть авторитетні для Правління Паляцу і дійдуть до керівничих органів спілки гірників, і вони не дадуть захиріти єдиній художній музичній одиниці по цілій спілці Гірників України, а поліпшать умови роботи гуртка й керівника й тим забезпечать дальший зріст цієї художньої, робітничої одиниці музичної.

ТРИБУНА муз'кора

ПРО КОНЦЕРТ КАПЕЛІ „ЗОРЯ“ ПІД КЕРУВАННЯМ М. МІЦЯ

(Дискусійне)

Стежачи за рецензіями музичними, що появляються в нашій столичній пресі, я не стрічав ще серйозної критики музикфахівців про капелю „Зоря“, тепер уже „державну“ капелю з маркою „УКРФІЛ“у. (Я не вважаю за серйозні рецензії дружні реклямні замітки О. Вишні та М. Лебедя про працю хору Дніпропетровського. Кожну капелю чи хор, який працює на периферії, треба піддержати, коли не матеріяльно, то хоч морально, це наш громадський обов'язок). І я також може не писав би ні про М. Міця, ні про його капелю, а вже коли одважуюся, то тільки тому, що, поперше, капеля під його керуванням — державна капеля (?), а, подруге, він нещодавно вітав мене перед полтавською авдиторією, як свого вчителя й керівника. Мушу признатися, що я мав і маю зараз чимало учнів і приятелів, усі вони користувалися й користуються моїми порадами й поміччю, але жоден з них не завдав мені ще стільки горя й муки, скільки М. Міць своїм концертом у Полтавському театрі 15 травня.

Залишу я поки що в стороні М. Міця, а скажу кілька слів у відповідь редакції „Музика—Масам“ на її недавню пропозицію написати для „Музика – Масам“ дещо на тему „Дефекти в диригуванні“. Тема дуже цікава і, коли я на цю тему не збираюся зараз написати хоч маленької книжки, а тільки оцих кілька рядків, то тільки з надії, що мої, а може й не мої учні, а особливо диригенти, прочитавші ці рядки, звернуть трошки більше уваги на себе самих, на свою самоосвіту, на своє почесне звання й на авдиторію, яку вони обслуговують, музично її виховують, і певно самі найдуть відповідну літературу на зазначену тему.

Оголошуємо огляд наших капель

Моя думка така: коли перед хором став диригент, то я перш за все прагну відгадати, хто він такий, простудіювати його характер, проаналізувати його, як певний тип, а з його рухів та з виконання твору музичного й з розуміння ним автора, з'ясовую, оскільки диригент людина культурна й оскільки культура вишліхтувала його характер і покорила його, як тип.

Т. т. педагоги й диригенти, певно знають, що наука (психофізіологія) встановила три основні види характерів, що їх конче мусить знати кожний артист, а особливо актор і диригент, а саме:

Інтелектуальний (розумовий), 2. емоціональний (почуттєвий) і 3. вольовий.

Крім того встановила наука ще такі види темпераментів: холеричний, сангвіністичний, меланхолічний та флегматичний. І нарешті, типи: лицемірний, честолюбивий, добродушний, м'якозабитий, зліснозабитий, пригнічений і чимало інших підтипів, що про них знаємо з праць Сікорського, Кречмера, Фулле, Кравцова, Лесгафта й інш. авторів.

Людство—це сукупність усіх тих характерів, темпераментів і типів. Культура всіх їх направляє, заспокоює й утихомирює, то підбадьорює, підносить й заохочує. Людство, й ми в ньому, якось живе працює й творить.

Диригенти—це люди з виключними даними музичними. Одначе музичні здібності це одно, а бути холериком чи сангвініком та ще до того некультурним це вже справа інша. Щоб то було, коли б, приміром, диригент холерик дири-

гував холерично, а меланхолік — меланхолічно, ліцемір запобігав ласки в авдиторії, а зліснозабитий грозив кожному, хто не потурає його примхам. До слухача не дійшов би ні один музичний твір: і композитор, і поет пішли б на задній плян перед силою диригента, некультурного злісного холерика чи пригніченого меланхоліка.

Отже, всім видам характерів, темпераментів та типів потрібна насамперед школа й педагогічний догляд, а далі самоосвіта, самокритика, одним словом — культура. Тільки вона допомагає людині справлятися з надмірним палом чи пригніченістю. Скоряє поривистість та честолюбство, викриває та вдаряє лицемір'я й допомагає панувати над рефлексами. Праця диригента ще тим трудніша, що він крім себе самого мусить ще мати на увазі й хор, ц.-т. зібрання різних характерів. темпераментів та типів. Культурний диригент, хоч би якого він не був характеру, зуміє весь колектив спрямувати на певну намічену стежку, некультурний диригент буде завжди тільки керівником, хоч може й працездатного, але не художнього гурту, без мети й фізіономії.

Підходячи тепер до характеристики особи М. Міця, я мушу признатися, що не беруся встановляти до якого саме виду характерів чи типів він належить — не беруся через те, щоб не образити тих, хто таким видам симпатизує, — але прослухавши його концерт я виніс враження, що це оригінал, сумбур усіх вищезазначених видів. Це не той М. Міць якого я знаю з його праці в Києві (з залізн. хором), — це той М. Міць, якого слава вщент зіпсувала, а уперта боротьба за першенство на диригентському фронті зробила з нього якогось „злюку" що пісню й слово поета злісно масакрує, натягає, перетворює, що вона в його руках то стогне, то кричить, як дівча в руках садиста.

А що таке пісня? Пісня це слово поета, одягнене в музичну мову творця музики, це нове слово, новий організм, який мусить мати всі частинки, так об'єднані, щоби своєю гармонією та красою форм і силою музичного слова відповідно впливати на слухача. А яке ж враження справляє, приміром, пісня „Цигани" Шумана у виконанні М. Міця? Це якісь клаптики різних поетів і музик. Де цілість? Чи бачили ви коли небудь людину з головою завбільшки у десять голів, з рукою на 10 метрів? Такі ото „Цигани" у Міця. Коли починає співати приміром „Ой, рана на Івана" (білоруська народня пісня), то сподіваєшся, що ось художник відкриє перед тобою прекрасну скульптуру... знімає покривало з голови, і ви бачите прекрасне чоло, очі, ніс, ніжне обличчя, а далі, як дійшли баси до свойого: „Ой, рана" і покривало відкрило жахливу беззубу ротову дуплину, бо ви виразно почули: „Ой, рана-га-га". Дійсно „рана" на прекрасному тілі білоруської пісні.

Або пісня „Ой, устану я в понеділок". Хіба небіжчик Леонтович хотів, щоб отак пісню ламано різною п'яницькою одсебятиною, охами та окриками, та без ніякої логіки, непереконуючими перемінами темпу. Ніхто не заперечує того, що диригент може бути і режисером пісні, може розбурхувати фантазію виконавців і слухачів різними образами. Пам'ятаю, як я просив колись М. Лисенка дозволити мені провести веснянку „А вже весна, а вже красна" раз — темпом прискореним, а раз — поміркованим. „А для чого це? — поцікавився Лисенко — я йому: „Діти з своєї природи ходять скоріше і хороводи співають скоріше, а старше дівоцтво хороводні пісні співає трохи повільніше, особливо — веснянки". Лисенко погодився.

У пісні ж „Ой, устану я" М. Міць може хіба тільки примусити і виконавців і авдиторію уявити собі молодицю, яку без перерви мухи кусають.

Або пісня — „Ой п'яна я п'яна". Що означає така вульгаризована пісня? Це спів п'яних бабів, чи безносих сифілітичок?

Колись кажуть був такий малоросійський антрепреньор, що любив на сцені „патякати" і „патякання", цебто кривляння мови селянина, по його було якраз селянською мовою. В якому це селі отак гуняво й сопливо співають та після скількох бочок випитого самогону? Варто було б туди післати т. Міця, щоб їм поспівав так цю пісню, як оце нам у концерті і щоб наші селяни прийняли його так, як отого антрепреньора, що

Першою викликаємо на огляд „Думку" (Держ. Укр. Мандрівну Капелю)

осмілився запатякати по-собачому до селян підчас переїзду з однієї гастролі на другу.

Капеля в руках Міця слухняний апарат,—то загаласає так, що ляскотом заповнить усі куточки театру, то притихне мов дитя благеньке. Середини. співу самого, немає. Є тільки бажання, догодити диригентові та вгостити слухача громовим fff або тихим зляканим ppp. Капеля співає стройно й чітко в розумінні дружности, особливо це почувається в примітивах Демуцького: „Ой у полі криниця безодня“, „Коли б уже вечір“, одначе застосовання манери народнього жанру підчас fff майже у кожному творі інших композиторів справа занадто ризикована для самих виконавців (П. Демуцький отаким жанром зірвав два голоси жіночі раз на завжди). Капеля співає навіть ритмічно в межах капризів диригента, але ж безмірне форте впливає негативно на голосові звязки й підчас „п'янісімо“ не почувається краси й гри тембрів і не вражає переміна гармонії, ні модуляція, ні виділяння фраз.

Оце поки-що стільки у відповідь редакції „Музика-Масам“ на згадану тему. Висновок: дефекти в дириґуванні будуть тоді, коли людина не хоче пізнати ні себе, ні свого оточення, нічого не читає, а тільки все бігцем „прочитує“, ніякої критики не признає та не вважає ні на чию думку, ні пораду.

Тому, дириґенти, пам'ятайте на мудрі слова народньої говірки: „Пізнай себе— буде з тебе“. Коли вам захочеться пізнати себе, то потягне вас певно до книжки, до критики й самокритики. Будете розумно спостерігати життя, будете поганим гидувати, а хороше-гарне зумієте подати, виявити в міру глибини вашого артистичного хисту. Тоді тільки ви будете носіями справжньої музичної культури.

А тепер кілька слів „УКРФІЛ'ові“.

Поперше, з якими дорученнями приїхав у Полтаву „директор“ Міць з „державною“ капелою? Чи для того, щоб дати концерт у театрі й у Полтавських клюбах і далі їхати, чи щоб „надпрограмово“ у вступному слові похвалитися скільки, за що й від кого одержав він чимало подарунків за час своєї подорожі по Україні? Я гадаю, що „УКРФІЛ“ міг би про це все сам написати в пресі. Подруге, чи доручав „УКРФІЛ“ М. Міцеві привселюдно ігнорувати Полтавських музробітників і виставляти себе таким, який „переконався, що він переріс Полтаву“?

І ще скажу таке. 1) Не до давнього доброго музробітника, а до теперішнього М. Міця я не признаюся. 2) За теперішнього Міця, доки він виступає від „УКРФІЛУ“ мусить відповідати „УКРФІЛ“. 3) „УКРФІЛ“ мусить пояснити тов. Міцеві, що для того, щоб переконатися в перерості Полтави замало ще бути тільки „директором“ капелі, а тому 4) „УКРФІЛ“ мусить насамперед навчити т. Міця товариської етики, громадської чемности. 5) Капеля під керування Міця може остаточно й надалі залишитися його капелою, але обов'язково треба її афішувати прим. так: „Державна капеля-буфф“. Коли в пляні УКРФІЛ'у є на меті заснування такої „капелі-буфф“ (для атракціонів), тоді вибачаюсь,—тов. Міць довів, що міг би бути керівником такої капелі. Але й тоді треба написати про буфф, буффонаду та про межі й артистичну міру в них, про керування дириґента-буфф, та який підбирати репертуар, бо, прим., Шуман, Стеценко до капелі-буфф ніяк не підійдуть.

Може критика моя трохи гостра, але коли на капелю т. Міця мають бути покладені великі надії, коли може буде влаштовано у Харкові загально-міський диспут на питання про використання „Зорі“ для реорганізації Харківської столичної капелі, про що знаємо з „Комсомольця України“ з 10/V ц/р. й коли, як сказав сам М. Міць має бути їй доручена праця „у всеукраїнському масштабі“, то тоді треба до неї підійти, як до такої, що їй доручається особливу, надзвичайну місію, а не як до звичайної трудової музичної одиниці хорової на периферії. Уже коли „З о р я“ та ще з маркою „Всеукраїнської філярмонії“, то хай же світить вона й сяє.

А поки що вона мені не світить, а тільки наганяє безмежну тугу.

В. Верховинець

Від редакції. *Прохання до т. т. музик та слухачів висловити ще свої думки про художню вартість „Зорі“, як співочого колективу, про її репертуар, про якість художнього керівництва.*

„Думко“, дай звіт про свою роботу. Музики й слухачі, висловтеся про музичну й громадську роботу „Думки“

капелою й її концертову та громадську роботу, облишаючи властивості характеру т. Міця, які до художнього керівництва капелою не стосуються, а також ведучи обговорення в діловому, а не лайливому тоні, якого допустився т. Верховинець і який знецінює вартість принципових тверджень, єдино важливих для редакції. Вказуймо хиби, але й шануймо корисну працю.

З ПРИВОДУ СТАТТІ т. В. ВАСЮТИНСЬКОГО „МОЛОДЬ І МУЗИКА"

Багато вже говорилося за українську пролетарську культуру, про потребу опанування нею комсомолом. Стаття „Молодь і музика" говорить про те саме по лінії революційної української пісні та музики. Але тільки говорить, бо на ділі по селах і досі зроблено замало. Причина цьому є та, що культурні сили не на селі, а в місті. По деяких селах організовуються музгуртки під керівництвом якогось селянського хлопця і грають вальси й польки „невідомого" композитора, які двадцять раз перекручуються—„ще невідомішими композиторами". Грають, грають, набридне й розбігаються. За співочі гуртки не приходиться й говорити, бо для цієї справи треба керівника, а його часто-густо немає (я беру приклад із Знам'янського району на Зінов'ївщині). А коли придивимось, хто керує гуртками то побачимо, що по багатьох селах керує дяк, церковний регент чи інший чужий нам.

Надалі, щоб не тільки говорити, а й перейти до діла, треба думки т. Васютинського почати переводити в життя. Моя думка—така: щоб поліпшити роботу по гуртках, а в багатьох селах її й організувати, треба—1) утворити курси, куди послати здатних молодих хлопців для ознайомлення із справою організації гуртків та їхньої роботи, 2) утворити при Райкомах Комсомолу окремі бюра, які б давали керівникам гуртків директиви та живе інструктивне слово про роботу. Ці ж бюра повинні організувати постачання гуртками літератури, нот та музичних інструментів. Вся робота бюр повинна вестися пляново, регулярно й давати справжнє керівництво, 3) порушити клопотання, щоби по профшколах збільшити кадри учнів, видвиженців музик з села й забезпечити їм можливість навчання,—це дасть селу керівників освічених, 4) утворити при газеті „Комсомолець України„ та „Комсомольская Правда" та при журналах окремі куточки, де друкувати легенькі пісні та п'єски для хорів та струнних оркестрів і подавати останні новини про музичне життя в нас і за кордоном, 5) більше друкувати нових революційних пісень легких та дешевих, які не задержувать у місті, а просувати на село (в Знам'янському районі немає де купити музичної літератури, хоча і є книгарня ДВУ).



Хор Шепетівського педтехнікуму
В 4-му ряді посередині—керівник А. Шульгач

Закликаємо всіх комсомольців, щоб розібрали статтю т. Васютинського і подали свою думку з села, а комсомольців міста на допомогу, щоби справа будівництва пролетарської культури й участи в ньому молоді була не тільки на словах, а й на ділі.

Комсомолець

ДЕРКАЧЕМ ПО МУЗИЧНІЙ ЕСТРАДІ

ПОКАЗАЛИ СЕБЕ СПЕРЕДУ, ПОКАЖЕМО ВАС І ЗЗАДУ

В № 1 „Муз.-Масам" вміщено було дописа про співочий гурток с. Дубович на Глухівщині. Автор його, що підписався „Хорянин", дописа склав з погляду учасника хору, заховавши від редакції й читачів нашого журналу те негативне в роботі хору, що ми з ним ведемо боротьбу.. Показав свій хор з переду—погляньте який добрий, і щодо роботи, і щодо репертуару,—іще й додав: „у своїй роботі хор використовує „Музику-Масам".



Дубовицький селянський хоргурток під кер. А. Бізева (сидить у центрі)

Щось іншого, а де в чому й протилежного, читаємо ми в дописові комсомольця І. Степурка, який правильно, по-комсомольському викриває просунення Дубовицьким хором в робітничо-селянські маси „давидовщини" ще й у найгірших її проявах:

„Досі ще багато диригентів хорів, а особливо провінціяльних, не передплачують журналу „М.-М.". У наслідок цього вони не в курсі справ сучасного музичного життя й пропагують те, проти чого ми боремося. Багато їх ще досі не подбало за те, щоб викинути з свого репертуару „давидовщину",—чи то з великої пошани до Давидовського, чи просто з нерозуміння покаліченої ним української музики.

Наприклад, хор с. Дубович, Глухівської округи, на чолі з диригентом т. Бізевим (кол. артист трупи Садовського) дав концерта в м. Кролевці з метою показати зразки революційної та побутової української пісні.

Репертуар його складався з пісень Леонтовича, Степового, Демуцького, Верховинця й ін. і Давидовського.

Виконання ним народніх пісень (особливо Леонтовича) робило гарне враження на слухачів. Особливий успіх мали такі пісні: „Марш Будьонного" та „Заграй, кобзарю". Та зіпсував справу хор виконанням „Лубенської відьми" Давидовського. Хор і диригент били на те, щоб той свист, крик, гамір „композиції" Давидовського викликав у слухачів задоволення, але надії були даремні, і їхній свист викликав у слухачів теж свист обурення на адресу і виконавців, і твору.

Треба гасло „За оздоровлення музичної естради" перекинути й на периферію, треба його усвідомити й переводити всім диригентам, а т. Бізеву—насамперед."

А ми до того додамо,—треба Дубовицькому хорові негайно ж вичистити з свого репертуару твори Давидовського (а може там і ще щось подібне), а керівникові свідоміше ставитися до справи музичного виховання робітництва й селянства. Нагадуємо їм, що в „Музика-Масам" є не тільки „червона дошка", а й „чорна" також. Сподіваємося, що хор не загається реабілітувати себе, як радянську музичну організацію.

Юрій Ткаченко

Увага! На стор. 17-18—продовження „Короткого словничка муз. термінів" (сторінки 25-32); вирвати й зложити їх учетверо.

ЗЕ - ЛЕ - НІ - Є І ЦВІ - ТЕ ГЕЙ, БІД-НО-ТО, ГО-ДІ

СПАТЬ! ВКОЛЕКТИВ ПО-РА ВСТУ-ПАТЬ ГЕЙ!

ad libitum

accelerando

2. Посідали на дубки
Всі селяни-бідняки,
Стали думать говорить:
Як їм жити, що робить?
Гомоніли, гомоніли
І нарешті порішили:

3. Заснувати колектив,
Притягти увесь актив,
Землю упорядкувати
Та машин собі дістати,
Щоб замісто ракунців
Трактор в полі зашумів

Примітка. *Виконувати так: 1-ший куплет—від початку до „В“, як написано, тоді—цю ж музику з новими словами (2 й 3), потім—вступ, до „А“, і далі від „В“ (4).*

Додаток до журналу
„Музика—Масам“ № 6-29 р.

„ВІД ДРІБНОГО ДО ВЕЛИКОГО“

Слова П. Дзбанівського.

Муз. Ю. Мейтуса

Allegretto energico

A

1. НА ВУ - ЗЕНЬ-КИХ СМУЖ

Індустріялізація нашої країни, колективізація радянського села — головний шлях зміцнення обороноспроможности СРСР

(на мал.—б) (див. іще „М.—М.“ № 2 й далі статті Л. Лісовського).

Deciso (дечізо)—рішуче, сміливо.

Declamando (деклямандо)—співати, наче деклямуючи.

Decrescendo (декрешендо) = Diminuendo (див.).

Deficiendo (дефічендо)—зменшуючи швидкість темпу й силу звуку.

Дека—резонансна верхня дерев'яна дошка муз. інструмента, що посилює звучання натягнених над нею струн. Звичайно в ній прорізано відтулини, що звуться: в скрипці, альті, віольончелі, контрабасі — ефи (див.), в бандурі — голосник (див.) і т. д.

Delicato (делікато), con delicatezza (кон делікатецца) — граціозно, легко.

D-moll (де-молль)—тональність „ре-мінор“.

Дерев'яні інструменти — духові муз. інструменти (флейта, гобой, англійський ріжок, клярнет, фагот, сопілка, трембіта й ін.), звучання яких є наслідком коливання або самого повітря, що є в них (флейта, сопілка), або спеціяльних „язичків“, „тростей“ (гобой, клярнет, фагот).

Des (дес) — ре-бемоль. 1) Des (з великої букви) — „ре-бемоль“ великої октави, des (з малої) — „ре-бемоль“ малої окт. 2) Des (з великої) або Des-dur (дес-дур) — тональність „ре-бемоль мажор“, а des або des-moll (дес-молль)—тональність „ре-бемоль мінор“.

Deses (десес)—ре-дубльбемоль.

Цимбали—старовинний струнний музичний інструмент: плиска резонаторна скринька з натягненими стальними струнами, на яких грають двома молоточками. З цимбал, додавши клявіятуру, створено клявіцимбал (див.)– попередник фортеп'яна. Цимбали досить поширені в українському народі, як народній інструмент (про це докладніше дивись у „М.—М.“ за 1929 р. статті „Оркестр з українських народн. інструментів“).

Цитра—струнний інструмент, щипковий: резонаторна скринька з натягненими струнами, що з них п'ять натягнені над грифом, поділеним на лади, і міняють свій тон (для вигравання мельодії). Є цитри з системою педалів, які змінюють стрій акордів. Грають на цитрі плектром (див.).

Clarinetto (клярінетто), Клярнет—дерев'яний духовий музичний інструмент, що вживається у симфонічних та духових оркестрах та камерних ансамблях і сольо. Найуживаніші клярнети in B (в тоні сі-бемоль), є й клярнети in C (до) та in A (ля).

Докладніше див. „Муз.-Мас.“ за 1929 р. №№ 5—12, „Сучасний симф. оркестр“.

Coda (кода), Кода—„хвіст“. Закінчення музичної п'єси після повторення першої частини.

Col (коль), colla (колля)—з, із. Col sordini (коль сордіні)—з сурдиною (див.). Col arco (коль арко)—смичком. Col legno (коль леньйо) — тростиною смичка. Colla destra (колля дестра)—правою рукою, colla sinistra (колля сіністра)—лівою рукою. Colla parte

зону муз. інструмент із сім'ї скрипок. Діяпазон його від „мі“ контроктави до „ля“ малої октави. Ноти для контрабаса пишуть октавою вище, ніж вони звучать. 2) Контрабасом звуть і найнижчий мідний духовий інструмент— бомбардон.

Contralto (контральто). Контральто—найнижчий жіночий голос (див. Альт).

Контрданс, італ. Contradanza (контраданца), франц. Contredanse (контрданс)—старовинний танець з кількох частин (на 2/4 й 6/8).

Контрапункт, латин. Contrapunctum (контрапунктум), італ. Contrapunto (контрапунто), німецьк. Kontrapunkt (контрапункт), франц. Contrepoint (контрпуан)—точне значіння—„крапка проти крапки“, т.-т. „нота проти ноти“. 1) Означає одночасне сполучення двох або й більше самостійних мельодій; кожна з них є контрапунктом одна до одної. 2) Контрапунктом звуть і ту частину теорії композиції, що вивчає закони й способи сполучення кількох самостійних мельодій.

Контрафагот—низький фагот (див.).

Coperto (коперто) — закритий. Це слово пишеться в партіях літавр і означає — „приглушити звук“.

Corda (корда) — струна (див. „A due corde“ „A(d) una corda“, „A tre corde“, „A tutte corde“). Коли в нотах написано „2 corda“, „3 corda“ і т. д.,—значить грати треба на 2-й, 3-й і т. д. струні. Corde a vide — вільна, не притиснута пальцем струна.

Cornet à pistons (корнет а пістон), Корнет-а-пістон — високий мідний духо-

вий інструмент з вентілями (див.); діяпазон його приблизно, як у сурми (див. trombe), але звук останньої — м'якший. Звичайно стрій корнета буває in B (в тоні B).

Corno (корно) — вальторна (див.). Corno inglese або corno anglaise—англійський ріжок (див.)

Coro (коро), Хор—великий ансамбль співців, поділених на партії; є хори: чоловічий (1-ші й 2-гі тенори, 1-ші й 2-гі баси), жіночий (1-ші й 2-гі сопрани та 1-ші й 2-гі альти) і мішаний (сопрани, альти, тенори, баси). Дитячий хор складом схожий на жіночий, лише з меншим розподілом на партії й діяпазоном.

Cotillon (котійон), Котільйон — французький танець, подібний до вальса.

Coulisse (куліс), Куліса — рухома рурка в тромбоні (див.), — висуваючи її більше чи менше, міняють висоту звуку.

Couplet (купле), Куплет—вірш, написаний строфами, що їх співається на одну музику. Про куплетну побудову пісень див. „М.—М.“ № 1—28 р., стаття П. Козицького „Форми побудови муз. творів“. Куплети — злободенна пісенька речитативного характеру.

Courante (курант). Куранта — старовинний франц. танець. Так звуть і муз. п'єси („Куранта“ в ф. п. сюїті М. Лисенка).

Crescendo (крешендо). Крешендо—(часто говорять неправильно: „кресчендо“ або „крешчендо“)—збільшуючи силу звуку.

Cromatico (кроматіко), Хроматичний (на). Хроматичний півтон — півтон, створений якимсь тоном та його підвищенням

(колля парте)—з головною партією або голосом. Colla punta dell'arco (колля пунта делль'арко)—кінцем смичка.

Come (коме)—як. Come prima (коме пріма)=tempo primo (темпо прімо)—в першому темпі.

Commodo (коммодо), commodamente (коммодаменте)—вільно, спокійно, не поспішаючи. Allegro comodo (алегро коммодо)—трохи спокійніше за allegro.

Con (кон)—з. Con amore (кон аморе)—з почуттям кохання. Con affetto (кон афето)—пристрасно. Con abbandono (кон абандоно)-ad libitum. Con brio (кон бріо)—із запалом. Con dolore (кон дольоре)—скорботно. Con espressione (кон еспресіоне)—з почуттям. Con forza (кон форца)—сильно Con fuoco (кон фуоко)—із запалом. Con gracia (кон грача)—граційно, жваво й легко. Con moto (кон мото)—скоршим рухом. Con passione (кон пасіоне)—з пристрастю. Con sordini (кон сордіні)—з сурдиною. Con spirito (кон спіріто)—з піднесенням. Con tenerezza (кон тенерецца)—з ніжністю. Con tristezza (кон трістецца)—з сумом. Con commodo (кон коммодо)—як зручно.

Concerto (концерто), Концерт—1) Прилюдні збори, де виконуються музичні твори. 2) Віртуозна—важка тіхнічно—п'еса для якогось інструмента в супроводі оркестру на дві-три частини. Concertino (концертіно), Концертіно або Концертштюк—невеликий концерт одночастинний, здебільшого—в сонатній формі.

2) D (велике)—тональність „ре мажор"; d (мале)—тональність „ре мінор".

Da (да), dal (даль), dalla (далля)—від, через, з, напр.: dal segno (див.).

Da capo (да капо)—з (від) початку. Da capo sin al segno (да капо сін аль сеньйо)—повторити з початку до знака (див. segno). Da capo al fine (да капо аль фіне)—повторити від початку до кінця.

Dal segno (даль сеньйо)—грати від знака (див. segno).

Danza (данца), danse (данс)—танець.

D-dur (де-дур)—тональність „ре мажор".

Debole (деболе), con debolezza (кон деболецца), debolemente (деболементе)—безсило, із почуттям знесилености.

Децима, decima (деціма)—інтервал (див.) між двома тонами, віддаленими на відстань 10-ти діятонічних ступенів, напр.: „до" 1-ої октави—„мі" 2-ої окт. (велика децима). Велика децима має 8 тонів, мала децима—$7^1/_2$ тонів („до" 1-ої окт.—„мі-бемоль" 2-ої окт.), (збільшена децима—$8^1/_2$ тонів („до-бемоль" 1-ої—„мі-бекар" 2-ої окт.).

Децимоль, decimole (децімоль)—фігура



з 10 нот (на мал.—а), що виконуються протягом того ж часу, як 8 нот такої ж довжини

або зниженням; напр.: „до — до-дієз", „сі — сі-бемоль" й ін. Хроматична гама—гама з усіх 12 півтонів нашої темперованої (див.) музичної системи. Хроматичні інструменти—муз. інструменти, на яких можна виконувати всі півтони хроматичної гами. Хроматична мелодія—мелодія, побудована (хоча б почасти) на хроматичній гамі.

Czardas = Чардаш — угорський танець.

Частушка—народня фабрична пісня в коротких куплетах, здебільшого на злободенні побутові теми; виконується здебільшого під акомпанімент народнього інструмента (балалайка, гармошка).

СКОРОЧЕНІ СЛОВА Й ЗНАКИ

Cad. = Cadenza або Cadence.
Cal. = Calando.
Clar. або Clar-tto = Clarinetto.
c. = con, col, colla, c. a. = col arco, c. d. = colla destra, c. l. = colla legno, c. s. = colla sinistra.
co. = come,
c. espess. = con espressione.
Cor. = Corno.
cr. або cresc. = crescendo,
[знак] = crescendo.

СЛОВА НА БУКВУ „D" (УКР. „Д")

„D", „d" (де)—тон „ре" при визначенні ступенів гами латинськими буквами. 1) D (велике)—ре великої октави, d (мале)—ре малої октави.

Concertina (концертіна), Концертіна—музичний інструмент із сім'ї гармонік з діяпазоном у $3^1/_2$ октави. Є концертіни сопрани, тенори, баритони й інші.

Консерваторія, Conservatorium (консерваторіум)—вища музична школа, що дає освіту з усіх галузей музичного мистецтва (спів, гра на інструментах, композиція, диригування). Перші консерваторії в кол. Росії—такі: С.-Петербурзька (заснована 1862 року А. Рубінштейном), Московська (засн. 1866 року М. Рубінштейном), Саратівська (1912 р.), Київська (1913 р.). Одеська та Харківська. Три останні (в УСРР) консерваторії перетворено нині в музично-драматичні інститути,—отже в них дається освіту і в галузі драматичного мистецтва (див. нашу статтю „Муз. школи УСРР. Їх установка та умови вступу до них" „М.—М." № 6—28 р.). В РСФРР та по інших радянських республіках консерваторії здебільшого залишилися, як і були.

Консонанс—одночасне сполучення двох або трьох тонів, що входять у склад мажорного або мінорного тризвуку, на якому можна закінчити музичну думку (тони якого не просяться перейти в якісь інші сусідні), наприклад: „до—мі—соль"; „до—мі"; „мі—соль",—це все консонанси, а „соль—ля бемоль—до" є дисонанс (див.), бо тон „соль" тут проситься перейти в „фа" (мінорний тризвук „фа—ля бемоль—до"). Консонантними інтервалами звуться: чиста квінта, октава та унісон.

Contrabasso (контрабасо), Контрабас—1) найбільший і найнижчий щодо діяпа-

МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

НОТНА ГРАМОТА ДЛЯ САМОНАВЧАННЯ

(Лекція третя)

Знаючи для кожного звуку місце на нотоносії, цебто його ноту, ми тепер повинні знати й про те, як довго має тягтися кожен звук, що його виображає та чи інша нота. Адже, слухаючи будь яку мельодію (пісню, романс, арію, хор, марш, танок), ми ясно чуємо, що одні звуки тягнуться довше, а другі швидче один за одним, при чому ця зміна тривалости звуку даної музики може бути надзвичайно різноманітною. Однак, вся ця різноманітність підлягає вимогам певної симетрії, певного ритму, які взагалі в природі відограють величезну ролю. Перша вимога цієї музичної симетрії полягає в так званому подвійному поділі нот.

Взявши найтривалішу ноту якої будь мельодії, як одиницю часу, ми побачимо далі, що довжина цієї ноти може бути замінена нотами дрібнішими, що коротчають у геометричній прогресії. Ми вважаємо за початкову ноту для подвійного ділення так звану цілу ноту, яку пишеться простіше за всі ноти, а саме, у вигляді кілечка на лінії нотоносія або між двох сумежних ліній (див. мал. 2).

У нашій музиці звичайно, така ціла нота або низка дрібних звуків, що вкупі складають її довжину, займає певний, обмежений з двох боків вертикальними (простоспадними) лініями участок нотоносія. На такі участки, що носять назву „цілого такту“, поділяється кожна музична п'єса, в якій є цілі ноти. Жодна ціла нота не має сама по собі раз на завжди встановленої тривалости, а, навпаки, в залежності від характеру твору, має різну міру часу, і наколи таку міру встановлено з початку даного твору, то, взагалі кажучи, всі цілі такти цього твору будуть до кінця тієї ж міри. Ця міра зветься в музиці „темп“. Темп цілої ноти в кожній музиці визначається точно встановленим рахунком, а саме, треба тягти її протягом чотирьох рівномірних ударів, що відзначають поділ цілої на чотири рівні частки. Рахують або в голові, в думці— „1, 2, 3, 4,“ або голосно—„раз, два, три, чотири“, або одстукуючи ногою; для цього існує навіть спеціяльний маятниковий інструмент — „метроном“. Однак, певніше й художніше рахує диригент помахом руки (з паличкою чи без неї).

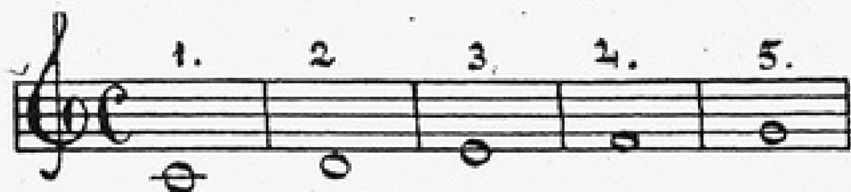
Чотиридільний рахунок цілої ноти позначається на початку п'еси при ключі знаком С або 4/4 (мал. 1):



Мал. 1

Цей знак хоч і скидається на літеру „С“, проте це є художньо перероблене півколо, яке було встановлено спочатку в музиці для визначення розміру такта в 4/4. Це півколо взято від знака цілого кола, яке в давнюдавнину вживалося для визначення розміру такта, рівного двом цілим нотам.

Тепер подивимось, яким чином можна заміняти цілу ноту, як найбільшу, дрібнішими звуками, прискореними вдвічі, вчетверо, ввосьмеро й т. д. у геометричній прогресії. Візьмемо п'ять тактів, заповнених цілими нотами (мал. 2):

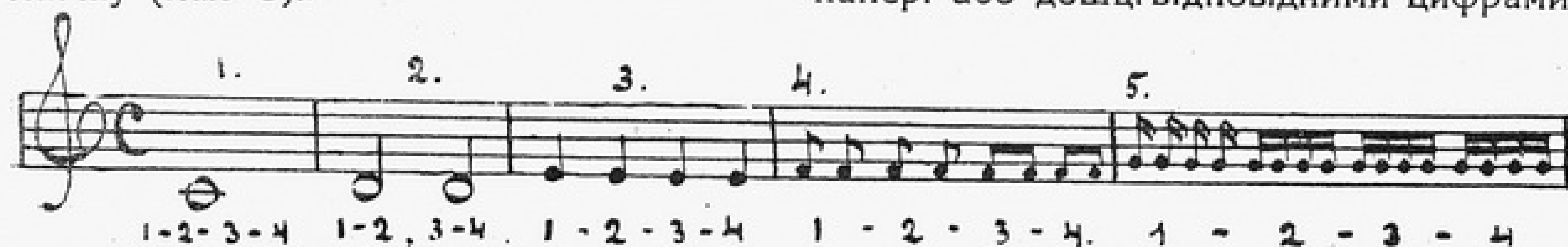


Мал 2.

Замінимо цілу ноту: 1) у 2-му такті— на дві рівні ноти (по два удари на кож-

ну), 2) у 3-му такті—на 4 ноти (по одному удару на кожну), 3) у 4-му такті—на 8 нот (по 2 ноти на кожний удар), 4) у 5-му такті—на 16 нот (по 4 ноти на кожний удар). Матимемо таку табличку (мал. 3)...

Щоби рівно рахувати в голові, радимо таку вправу: уявімо собі ряд у 8 або скільки завгодно цілих тактів і будемо за власним вибором деякі тактові частки (приміром чвертки) визначати на папері або дошці відповідними цифрами,



Мал. 3

Тут ноти 2-го такту звуться **половинними**, бо кожна з них звучить на половину коротше цілої ноти. Ці ноти малюється, як бачимо, теж колечком, але з вертикальною рисою до нього. Ноти 3-го такту звуться **чвертками**, бо кожна з них звучить вчетверо коротше від цілої ноти, а **за подвійною системою** дві чвертки замінюють собою половину ноти. Чвертки малюють чорною крапкою з вертикальною рисою. Ноти 4-го такту, як це не важко зрозуміти з кількости їх у цілому такті, являтимуть собою **восьмі** частки цілої ноти або **вісімки**, а за подвійною системою кожна пара їх замінюватиме одну чвертку. Вісімки, як бачимо, малюється двома способами: 1) кожна поодинці у вигляді чвертки з додатком хвостика і 2) як ряд чверток сполучених загальною поземною рисою, що зветься **ребром тривалости**. Нарешті, ноти 5-го такту звуться **шістнадцятими** або **шістнадцятками**, і кожна двійка їх замінятиме одну вісімку. Малюють шістнадцятки так само, як

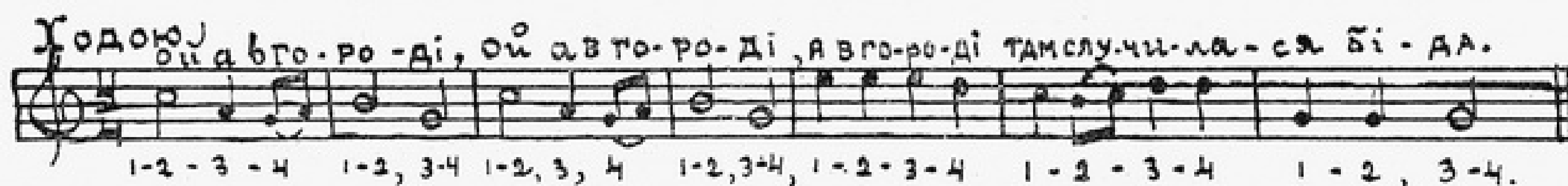
які в належний момент голосно промовляти, а частину часток—рисочками (на місці невписаних цифр), що їх треба відраховувати в голові, **без будь якої зовнішньої допомоги**. Такі комбінації кожен може складати сам собі в якій завгодно кількості й порядкові, наприклад:

(1 - - 4 | - 2 - - | - - 3 - | 1 - - - | - - 3 - | - 2 - 4 | - - - | - - 2 - - | 1 - - 4)

Подібні завдання цікаво проробляти колективно, прагнучи точного, одностайного рахування позначених цифрами часток такта і **неодмінно без будь-яких допоміжних рухів**.

Від цих вправ перейдемо до аналізи рахування й поділу в народніх піснях, що їх подаємо нижче (зі збірки „Золоті ключі" Д. Ревуцького) на мал. 4, 5 та 6.

Розберіть тепер цілком самостійно із зазначеної збірки №№ 78 („Ой, загадав комарик"), 79 („На горі") і 85 („Нехай же нас").

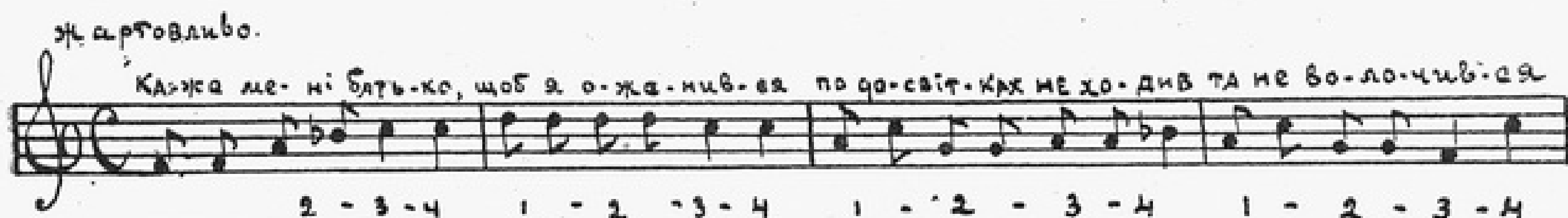


Мал. 4. (Тут цифри під кожним тактом проставлено для полегшення завдання).

і вісімки, або окремими чвертками з двома хвостиками, або як ряд чверток сполучених **двома ребрами тривалости**.

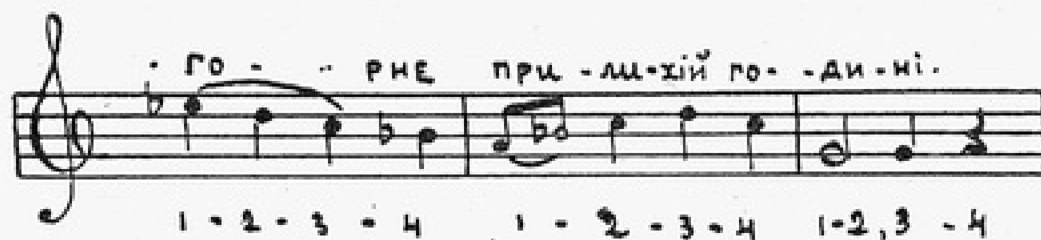
Тепер спробуємо перейти до практичних завдань щодо **рахування** нот.

Подібно до цілої ноти або цілого такту заповненого частками різної тривалости, можна і з кожною тактовою часткою проробляти те саме за подвійною системою, цебто дробити її на рівні ще дрібніші частки. Таким чином мож-



Мал. 5.





Мал 6.

на дістати різні малюнки нот (групування) для кожної тактової частки зокрема:

1) для половинної:

2) для чвертної:

3) для восьмої:

(Далі буде)

Л. Лісовський

НЕОБХІДНІ ВІДОМОСТІ З ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ

ДЛЯ КЕРІВНИКІВ ХОРОВОГО СПІВУ Й ДЕКЛЯМАЦІЇ

(продовження [1])

Питання про визначення людського голосу для особи, що вступає в хоровий колектив чи колектив художнього читання, безумовно дуже важливе. В попередній статті ми й указали так значні хиби в звичайних методах обслідування, як і ті методи, що їх радимо для цього вживати.

В цій статті зупинимося на двох інших питаннях, що мають велике значення в хоровій роботі, а саме: чим пояснюється наявність фальшу в інтонації та недобирання звуку і як їх усунути.

Звичайно, педагоги, спостерігаючи ці явища, роблять висновок, що в співця, дорослого чи дитини, немає слуху.

Чи справді це так?

За мою власну п'ятилітню практмчну роботу в царині драми й художнього читання, я мала можливість, перепускаючи на рік не менш як 100 учнів, спостерігати надзвичайну різноманітність го-

[1] Початок у №№ 1 та 3-4 „Музика—Масам".

лосового звучання. І от серед цього великого матеріялу, щоразу, як я зустрічала учня, що не може тримати певного тона, або, навіть взяти його, я спостерегала одне й те саме явище,—ніби відсутність, випадіння функції горішнього звучання (цей термін я беру згідно з останніми дослідженнями німецьких учених). Такі співці чи артисти здебільшого зовсім не можуть тягти звуку, тобто співати, а розмова їх надзвичайно немузична, бо вони неспроможні міняти висоти в мовнім інтонаційнім рухові голосу, голоси їх мертві. Такі голоси зустрічаються і в чоловіків і в жінок, але далеко частіше серед чоловіків, при чому це явище в них виявляється і далеко виразніш.

Звичайно такі чоловічі голоси тримають свою розмову на тонах, близьких до „мі" малої октави і мають тріскучий або хриплий звук, а коли хочуть дати якийсь мелодичний малюнок розмови при художньому читанні, то голос зривається, причому не можна навіть твердо зафіксувати ті тони, на яких саме вони „зриваються".

У жінок це явище позначається не так яскраво, але все таки й вони обмежені в своєму розмовному діяпазоні і, головним чином, говорять у діяпазоні тонів: „ля" малої—„мі" першої октави.

Чи можна й чи треба обробляти такі голоси?

Відповідь зрозуміла—звичайно треба, бо життя й потреби театру не можуть задовольнитися лише особами з правильним звучанням голосів. Бувають люди з великим сценічним хистом, а в голосі мають цю природню хибу. На питання, чи можна же це зробити—відповідь так само позитивна, лиш з умовою: потрібна велика работа з боку учня й педагога, а також зміна методів виховання в напрямку збільшення уваги на постановку голосу.

Не слід забувати, що коли співакові, щоби він міг відчувати ґрунт під ногами й володіти хоч би й не цілком досконало своїм голосом, потрібно 3—4 роки навчання, то артистові драми треба дати не менший термін, бо голоси в цих робітників мистецтва взагалі слабіші й важче піддаються обробці, а звички до неправильного звучання в повсякденному житті далеко сильніше впливають на подібне характером звучання в деклямації, і їх можна усунути лише довгою систематичною роботою.

Таку роботу я запроваджую в кількох харківських колективах, і в усіх таких випадках хиби вдавалося вилікувати остільки повно, що особи, в яких вони були, працюють у колективах хорової деклямації й набувають здатности орудувати голосом у діяпазоні $1^1/_2$ октав безніяких зривів.

Тепер перейдемо до вокалістів. Таких яскравих випадків випадіння функції високого звучання в них не зустрічаємо. Тут нам доводиться спостерігати явища того ж порядку, але в іншому сполученні, а саме: функція високого звучання буває мало виявлена, особливо в низьких голосів, а у високих голосів, навпаки, частенько випадають або слабо звучать низькі звуки. Крім того трапляється й так, що обидві функції досить розвинені, але функція сполучення двох основних типів скорочення м'язів розвивалася від різних причин неправильно. Перевага того чи іншого типу скорочення в момент звучання тону й утворює фалш чи детонацію звуку.

Здебільшого спостерігається зниження тону через неправильне функціонування, спричинене низкою непотрібних помилкових рухів частин голосового апарату та скороченням суміжних до голосників м'язів, що й виводить голосники з правильного стану.

Зрозуміло, що постійна неправильна подача звуку викликає певну слухову асоціяцію (зв'язок уявлень), і наше вухо теж призвичаюється до певного (фалшивого) характеру звучання і його треба перевиховати, що є обов'язком педагога.

Отже, при детонації звучання хору хормайстер повинен виявити звучання кожного члена колективу й винному допомогти позбавитись слухового й голосового фалшу.

Таким чином, правильне вирішення цього питання стоїть у тісному зв'язку з питанням про правильну роботу голо-

— Будівництво соціялізму—че стина світової революційної боротьби. Всі на соціялістичне змагання! —

-сових зв'язок, і тому треба вивчити кожного члена хорового й декламаційного колективу.

Джерела детонації можуть критися й в інших чинниках співу, як-от дихання, але в даному разі ми їх з'ясовуємо в зв'язку з нашою темою, а саме—з обслідуванням голосу, і тому на інших причинах не зупиняємось.

Л. Некрасова

СУЧАСНИЙ СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР

Стаття 2-га

СМИЧКОВА ГРУПА (продовження)

Сучасні смичкові інструменти (скрипка, альт, віольончеля й контрабас [1]) витворилися в процесі повільного, майже тисячолітнього розвитку. Тоді як скрипка, як це було сказано раніш, походить од віоли—альт, віольончеля й контрабас є відмінами самої скрипки; вони мають характерну для скрипки форму й відрізняються од неї лише розміром, строєм та тембром, а віольончеля та контрабаси ще й тим, що їх інакше як скрипку держать підчас гри на них.

АЛЬТ (Viola)

Альт—інструмент у всьому подібний до скрипки, але трохи більший. Отже, все, що було сказано про скрипку, про різні ефекти гри на ній, подвійні ноти, акорди, фляжолет і т. ін.—все це стосується й до альта (так само, як і інших смичкових інструментів). Треба лише пам'ятати що через більшу мензуру (мензура—довжина струни) альт потребує більшого розтягнення пальців при грі на ньому, а тому він менш здатний давати рух, менше віртуозний, порівняно з скрипкою.

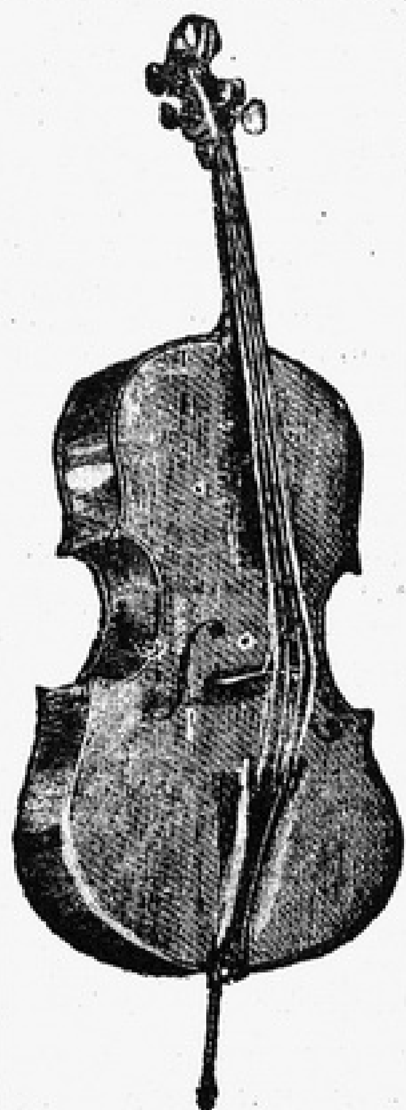
Альт має чотири струни настроєні по квінтах: 1-ша—„до" малої октави, 2-га—„соль" малої октави, 3-я—„ре" 1-ої октави, 4-та—„ля" 1-ої октави, цебто відносно скрипки альт звучить квінтою нижче. Обсяг його: від „до" малої октави до „до" 3-ої октави. Таким чином, щодо свого обсягу альт посідає середнє між скрипкою та віольончелею місце. Партії для альта пишеться в альтовому ключі, а ноти високого регістру, що потребують богатьох приписних ліній—у скрипковому ключі. Альт має характерний тьмяний, туманний тембр, що надає йому виключної краси. Деякі майстри (напр., Герман Ріттер) робили спроби усунути недостатню звучність альта, змінивши розміри окремих його частин, але інструменти їхні не пішли у вжиток.

У симфонічному оркестрі буває звичайно приблизно 6-10 альтів. Через меншу порівняно з скрипкою віртуозність альта, йому дають менш відповідальні й помітні партії. Часто вони грають в октаву з першими або другими скрипками, а іноді водночас з тими й другими. Далеко рідше доручають їм самостійні відповідальні мельодичні партії—тоді вони виявляють свій мелянхолійний, туманний звук, що в інші моменти губиться в загальній оркестровій звучності. Яскравим прикладом такого застосування альтів є їхня партія, що виконує лейтмотив Ромео (разом з англійським ріжком), у симфонічній поемі Чайковського „Ромео та Джульєтта".

[1]) До смичкових інструментів слід однести й так зване **смичкове фортепіяно**, винайдене 1610 року **Гансом Гайденом**. Цей інструмент мав клявіятуру, подібну до звичайного фортепіяна. Коли натискати на клявіші, то особливі гачки витягують кишкові струни, які дають звук за допомогою коліщат, натертих каніфоллю. Коліщата крутяться, коли натискати на ніжну педалю. Спроби вдосконалити цей інструмент не мали успіху і він не поширився.

ВІОЛЬОНЧЕЛЯ (Cello)

Це смичковий музичний інструмент, який так само, як і альт, подібний формою до скрипки. Він ще більший за альт, а тому становище інструмента при грі, зручне для скрипки й альта, для віольончелі абсолютно неможливе. Тоді як на скріпці чи альті цілком можливо грати сидячи й стоячи, притискаючи інструмент підборіддям до лівого плеча, на віольончелі грають виключно сидячи й тримаючи інструмент між колін, причому так звана ніжка (як і в контрабаса) упирається в підлогу. Ліва рука натискає струну, а права веде смичок. Через значну довжину струн доводиться розтягати пальці при грі на віольончелі ще більш аніж на альті, отже, іноді (у високих позиціях) вживають і великий палець лівої руки (це позначається значком ϙ або словом pousse). Все це робить віольончелю менш здатним до виконання технічної рухливої музики інструментом хоча наньому й можливі всі ті ефекти, що й на скрипці.



Віольончеля

Віольончеля має 4 струни, настроєні на октаву нижче за альта: 1-ша „до" **великої октави**, 2-га „соль" великої октави, 3-тя „ре" малої октави, 4-та „ля" малої октави. Обсяг її від „до" великої октави до „ля" малої октави, але можна брати й вищі звуки

(„мі“ 3-ої октави). Ноти пишеться в басовому ключі, а для високого регістру—в теноровому, альтовому і, навіть, скрипковому ключах.

Віольончеля має густий соковитий тембр, що робить її в більшій мірі концертним інструментом. Звуки її мають шляхетний, виразний характер. За старих часів віольончелі робилося більшого, порівняно з теперішніми, розміру, й вони виконували ролю баса—взагалі акомпонуючого інструмента. Страдіваріус [2]) установив розміри, що їх додержуються й до цього часу. Нині роля віольончелі значно поширилася. У симфонічному оркестрі буває 6-8 віольончель, які виконують різноманітну й значну ролю: то їм доручають басові партії, то акомпаніментні пасажі. Мельодії у виконанні віольончелі звучать виразно й повно, і композитори часто використовують верхній регістр віольончелі, особливо вдячний. Чудові приклади застосування віольончелі в симфонічному оркестрі можна знайти в руській музичній літературі, насамперед—у Чайковського.

КОНТРАБАС (Contrabasso)

Контрабас—найбільший своїм розміром смичковий інструмент із сім'ї скрипок. Спочатку (у 17 стол.)контрабас був удвоє більший за сучасний, але через незручність, навіть неможливість гри на такому великому інструменті розмір його помалу зменшувався. Розтягнення пальців при грі на контрабасі є остільки велике (через велику довжину струн), що інтервал секунди на одній струні доводиться брати не сусіднім пальцем, а через палець. Товщина струн так само дуже ускладнює гру, бо щоби притискувати струни треба мати значну силу в пальцях. Грають на контрабасі тільки навстоячки. Звучність його бурхлива й груба. Подвійні ноти або акорди дуже важко брати за винятком тих, де багато вільних струн, отже вживають їх дуже рідко і то найбільше останнім часом. Так само важкі є пасажі й гами в швидкому темпі. Зрозуміло, що при всіх цих труднощах та незручностях контрабас є найменш рухливий інструмент з групи смичкових.

Здебільшого контрабас має 4 струни, що строються по квартах: „мі“ (1-ша) та „ля“ (2-га) контрактави, „ре“ (3-я) та „соль“ (4-та) великої октиви. До 1830 року їх настроювали на октаву нижче за віольончелю. Ноти, нижчі за „мі“ контроктави (до „до“ контроктави), можна взяти двома способами: або за допомогою спеціяльної мащинки—винаходу німецького майстра Пітріха, що здовжує струну „мі“, або на контрабасі з 5-ма струнами (найнижча струна „до“ контроктиви, а решта, як і в чотириструновім контрабасі). На контрабасі з машинкою ноти нижчі за „мі“ контроктави можна грати лише в дуже повільному темпі, а на п'ятиструновім—усі звуки можна грати в різних темпах.

Обсяг контрабаса: від „до“ контроктави до „ля“ малої октави. Ноти пишеться в басовому ключі на октаву вище дійсного звучання, бо дуже низькі звуки потребують великого числа приписних ліній.

У симфонічному оркестрі буває 4—6 контрабасів. Вони відограють ролю підвалини, на якій тримається весь оркестр, ц.-т. вони виконують найнижчі басові партії, часто в октаву з віольончелями. Роля ця безперечно значна й відповідальна, бо від якости виконавців контрабасових партій залежить компактність і звучність усього оркестру. Зрідка їм доручають сольові партії, напр. у 6-ій симфонії Бетговена, де контрабаси виконують технічно дуже важкі пасажі, що передають гуркіт грому. Дуже вдало використав верхній регістр контрабаса, що має характерний, безбарвний, тьмяний тембр, сучасний композитор Стравинський у своєму творі „Пульчинелля“.

Наприкінці—кілька слів про виробництво смичкових музичних інструментів в СРСР.

Виробництво смичкових інструментів у колишній царській Росії завжди було на досить низькому рівні. Фабричного виробництва не було майже зовсім, коли не рахувати фірм Ціммермана й Мюллера (Москва та Ленінград), що випускали інструменти зібрані з частин, вироблених за кордоном. Отже, кінець-кінцем російські музики, професіонали й аматори, вживали інструментів закордонного виробництва. Кустарне виробництво так само не було на належній височині. Правда, були й нині є одиниці-майстри, що працюють у цьому напрямі й дають чудові зразки скрипок, альтів та віольончелей найвищого гатунку, розраховані на висококваліфікованого виконавця (скрипки радянського виробництва одержали на виставці-конкурсі в Женеві 1927 року першу нагороду), але для масового споживача, робітника та селянина, при тому надзвичайному тяжінні до музики, що їх спостерігаємо останнім часом, цього, звичайно, дуже замало, не кажучи вже про високі ціни на ці інструменти, майже неприступні для широких верств населення. Нині вже з'являються у нашому Союзі цілі організації, що ставлять своїм завданням дати масовому споживачеві добрий і дешевий музичний інструмент. Такими організаціями на Україні є „Укрфіл“, „К. М. П“. (Київ. Муз. Підприємство Київської Окрполітосвіти), „виробнича частина Харківської Державної Музпрофшколи“, а в РСФРР—„Музтрест“ (Москва, Ленінград).

Середні ціни на звичайні смичкові інструменти нині такі:

Скрипки—15-35 крб., смички до них—8-12 крб.
Альти—30-60 крб., „ „ „ від 12 крб.
Віольончелі — 50-100 крб., смички до них від 15 крб.
Контрабаси— 100-150 крб., смички до них від 18 крб.

В. Рибальченко

[2]) Див. „М.-М.“ № 6, 7—28 р. „Про видатних італійських майстрів-скрипалів“.

Могутнім піднесениям культури, науки й техніки забезпечимо виконання п'ятирічного пляну соціялістичного будівництва, обернемо СРСР у незламну фортецю світової революції.

З музичного життя

ДЕДАЛІ ГЛИБШЕ І В РОБОТУ, І В МАСИ

(Харківська Окркапеля)

Харківська Округова Роб.-сел. Капеля за півтора роки свого існування дала 186 концертів, якими охопила понад 100.000 слухачів, переважно робітників та селян (56 концертів відбулося на селах і 36 по заводах та копальнях Донбасу). В № 12 „Муз.-Мас." ми подавали докладні відомості про цю роботу. Тепер відзначаємо її дальший напрямок і досягнення.

Від 16 січня капеля увійшла до складу ХОУВП, як виробнича одиниця. Поклавши в основу роботи завдання упорядкувати музично-хорову справу по окрузі. ХОУВП (Харк. Окр. Управлін. Видавничих Підприємств) в роботі капелі зробило акцент на обслугованню периферії, районів та сел Харківщини. Для цього ХОУВП зменшило склад капелі, залишивши 35 співців. Капеля, звільнившись від співаків, що працюють по сполученню, більш зміцнилась і стала рухливішою. Збільшивши ж платню співцям ХОУВП до певної міри закріпила постійний склад капелі. Все це дало капелі можливість не тільки вирости в організаційному та художньому відношенні, а й підвищити продуктивність роботи.

За час від 16/I до 10/V капеля дала 62 концерти; з них 30 по селах, останні—в Харкові. Прослухало капелю понад 70.000 робітників та селян. Обслужено такі райони: Валківський, Коломацький, Старовірівський. Н.-Водолазький, Зміївський, Охтирський, Кириківський, Богодухівський.

За цей час виготовлено 3 нові програми: Ленінську, яку капеля демонструвала по роб. клюбах. та театрах разом із симфонічним оркестром (симфон. поема „Октябрь"—Шостаковича, „В час пожеж"—Вериківського, „Могутній орел"—Козицького, „Коли хворів Ленін"—Костенка), Шевченківську, яку з Харкова капеля перекинула у Зміїв та Деркачі, Першотравнева та антирелігійна, дані в Охтирському, Богодухівському та Кириківському районах. Крім концертової роботи, капеля, як завжди, провадила не менш важливу організаційно-інструкторську роботу, для якої капеля виділила зі свого складу інструкторську групу, що підчас перебування капелі на селі, зв'язується з місцевими хоргуртками, коли такі є, і переводить інструктивні бесіди з практичними заняттями хоровим співом, рекомендує музичну літературу та нотний матеріял, популяризує та поширює журнал „Музика-Масам" та інш. Якщо хору немає, інструктори вживають заходів до утворення організаційного хоросередку.

Щоб задовольнити гостру потребу хоргуртків у репертуарі, капеля розсилає їм поголосники пісень, яких уже розіслано на 70 карбованців.

Ця корисна (за відгуками з сел) робота та концерти. що є теж почасти наочним інструктажем, стимулюють розвиток і поширення хорової справи на Харківщині.—„Капеля та робсельтеатр,—як підкреслили в своїх привітаннях секретарі райпаркому Богодухова й Кириківки підчас концерту капелі—є ті два культурні загони, що невпинно працюють, не зважаючи на труднощі, на мистецькому фронті села".

З часу переходу капелі до ХОУВП й склад капелі досить підчищено. Головне, капеля не має жодного церковного співака, якими всі хорові організації навіть і оперні хори запорошені. В складі капелі: робітники-залізничники, робітники заводу „Серп і Молот", учні муз.-драм інституту—переважно професійні співців з музичною освітою. Є в капелі і партійців яких серед робітників мистецтв взагалі небагато.

Репертуар капелі складається з понад 200 номерів музичної української літератури, пісень народів УСРР та зразків західно-европейської літератури; є спеціяльні програми до всіх календарних свят, до антирелігійної та протиалькогольної та посівної кампаній.

Про художню якість капелі, яскраво свідчить думка „Всеукраїнського Товариства Революційних Музик", думки таких музичних фахівців, як німецький диригент Г. Унгер та грузинський композитор і диригент З. Паліашвілі (що перебували на гастролях у Харкові), академик Д. Багалій та інш.

На Травневі свята капеля, не дбаючи про збільшення свого бюджету (для естрадних артистів першотравневі свята—це жнива, на яких вони співаючи зранку до вечора добре підробляють), виїхала з 30/IV до 12/V на села Охтирського, Кириківського та Богодухівського районів, де за пляном Окрнаросвіти провадила „3-місячник української культури" та антирелігійну кампанію. До кожного з концертів інспектура по українізації надсилала спеціяльних лекторів.

В Охтирці, де є коло 15 церков капеля після участи в травневій демонстрації та концерту біля трибуни на майдані, увечері мала конкурувати з церквами, які на „страсті господні" збирали чималу авдиторію. Але хороша реклама вдень та афіші, розліплені навіть на дверях церковних, зібрали на концерт в Нарбудинкові повну авдиторію—чоловіка з 500.

Дощі й щоденні пересування часто вночі потягом, перешкоджали роботі, але капеля дала 15 концертів і вже об'їхала Вовчанський та Краснокутський райони.

На жаль „полювання“ деяких хорових організацій за дотацією Харківської округи, доходять до намагання висмикнути стілець спід Харківської капелі.

При чому ці „підвохи“ робиться саме тоді, коли Харківська капеля об'їздить один за одним райони Харківщини.

Микола Бут

МУЗИЧНЕ ВИХОВАННЯ ПО КИЇВСЬКИХ ТРУДШКОЛАХ

Музична робота в школі й досі стоїть кепсько, і не тільки на провінції, а й у такому культурному центрі, як Київ. Найбільше наше лихо—в недостатній кількості годин для музвиховання. Та й як, справді, можна поставити роботу, коли в старшому концентрі дається одну тижневу годину на групу, в молодшому, у двох перших—зовсім немає годин, а в III-IVгр. лише з минулого року дано по 2 години. Ці години теж не завжди повністю використовується, бо адміністрація школи, якщо не вистачає годин на інші предмети, часто бере години, призначені для музичного виховання.

Крім того, в молодшому концентрі мають право переводити музичну роботу керівники, які здебільшого ніякої музичної підготовки не мають, однак фахівцям цих годин не передають. Якщо фахівці не завжди на належній висоті, то про груповодів і говорити не доводиться: добре, коли, правильно інтонуючи, проспівають з дітьми кілька пісень до комплексу.

Шкодить правильній постановці роботи ще й те, що педагоги музвиховання—здебільшого фахівці - диригенти—на фортеп'яні не грають, а тому й обмежуються лише хоровим співом. Недостатнє знайомство з новими методами музично-виховної роботи, а ще більше—відсутність коштів на це, не дає їм змоги провадити слухання музики та ритмічний рух навіть і за допомогою піяніста.

Адміністрація шкіл головну увагу зосереджує на хорі; жодна школа не мислить свого існування без хору, який може виступити на шкільному святі і є, до певної міри, мірилом постановки шкільної музичної роботи. Окремих годин на хор нема; ось для нього й беруть години групової роботи по VI та VII гр.

Хор, інколи й два, має кожна школа (старшого та молодшого концентру). Співає в хорі 50—60 дітей (іноді й 20), а решта дітей музично не виховується. Безпосереднє й неодмінне завдання шкільних хорів — оздоблювати свята революційні, ювілейні та інші або й усе святкування виносити на своїх плечах. Переобтяження виступами таке, що про поступовий систематичний музичний розвиток дітей навіть мріяти нема коли: весь час лише готується репертуар од виступу до виступу. Єсть хори, що співають дуже гарно, мають досить великий і художньо-задовольняючий репертуар і виносять свою діяльність поза межі школи, співаючи по клюбах та підшефних організаціях. Але ж це окрема галузь роботи, гурткова, яка з музичним вихованням має дуже мало спільного.

Якщо фахівці провадять музичну роботу з III гр. і мають всі належні години, то—по деяких школах—у груповій роботі вони не обмежуються лише співами, а провадять також нотну грамоту. Провадження слухання музики, особливо в старших громадах, є явище поодиноке в чотирьох - п'яти школах, учителів яких грають на фортеп'яні. Один з педагогі з робив спробу провадити слухання музики за допомогою піяніста і наслідки, в напрямку більшої зацікавлености дітей старших груп та підвищення інтенсивности всієї музичної роботи, були дуже добрі.

Також у занепаді оркестрова робота: якщо хор має кожна школа, то оркестри лише в трьох - чотирьох. Дуже показово, бо свідчить про загальну постановку музроботи по Київських трудшколах та досить байдуже ставлення до неї керуючих освітніх органів та адміністрації шкіл, що не має жодного духового оркестру, в той час як по Ленінградських школах їх десятка півтора.

Цього року до одної школи запрошено спеціяльного вчителя для організації у старших групах шумового оркестру. До цього часу шумові оркестри використовувалися в кількох школах лише, як один із засобів музвиховання по молодших групах.

За останні 2-3 роки до персоналу шкіл влились молоді педагоги, які, закінчивши відділ Соцвиху в Київському Муз.-Драм. Інституті ім. Лисенка, мають спеціяльну освіту в галузі музичного виховання. Працюють вони, переважно, в молодшому концентрі і провадять роботу з усіх галузей музвиховання: співу, слухання музики, ритмічного руху, нотної грамоти та оркестру (шумового). Така постановка роботи щодалі більше зацікавлює школи. Цього року зрушення серед адміністрації шкіл та педагогів молодшого концентру є досить помітне; багато шкіл бажає завести у себе таку роботу і, навіть, груповоди починають охоче передавати свої години фахівцям-музвихователям; по деяких школах ця робота в I - II гр. переводиться

Тільки перемога пролетаріяту в цілому світі покладе край імперіялістичним війнам. Пролетарі всіх країн, готуйтеся перетворити війну імперіялістичну на війну громадянську. Хай живе радянська влада по всім світі.

на кошти батківських комітетів. Шкіл із такою постановкою музвиховання в молодшому концентрі нараховується вже понад 15. Навіть учителі співів починають іти за цим прикладом, якщо в достатній мірі добре грають на інструменті.

Ще одна наша величезна хиба—це відсутність у роботі системи, сталих єдиних програмів, через що ні адміністрація школи, ні діти, ні, навіть, сам педагог часто не знають, які ж межі музичної роботи в школі, який обсяг її та чого треба вимагати від учнів і самого педагога. Але є надія, що незабаром цю хибу буде виправлено.

Організоване минулого року Об'єднання педагогів музвиховання згуртувало розпорошені сили, поставило завданням своєї роботи підвищення кваліфікації педагогів та вироблення для трудшколи єдиного програму. Багато зроблено Об'єднанням у справі просування в широкі кола педагогів нових метод та сучасних ідей музвиховання. Це піднесло енергію педагогів, піднесло їхню свідомість та переконало в тім, що треба якнайшвидше організувати роботу по новому, як того вимагає сучасна педагогіка, поставити музичне виховання в рівні з іншими галузями шкільного виховання та навчання, застосувати до роботи своєї всі нові методи та досягнення у справі музичного виховання, щоби не плелося воно десь у хвості шкільного життя й не згадували б про нього лише тоді, коли треба оздобити піснею якесь свято чи виступ.

Дуже цінне досягнення в роботі Об'єднання—це опрацювання, спеціяльно виділеною для цього комісією у складі чотирьох педагогів, питань загальної організації по трудшколах музичного виховання, його методики та програмових матеріялів по всіх галузях роботи. Київський Окрметодком Наросвіти взяв на себе видання цієї праці і вона нещодавно вийшла друком. (рецензію див. у „М.-М." № 5).

Отаке збудження інтересу до музичного виховання та підвищення настрою й енергії самих педагогів дає змогу сподіватись, що музичне виховання по Київських трудшколах стає на правильний шлях.

Р. Н.

МУЗИЧНА ОЛІМПІЯДА В ПОЛТАВІ

Що хори й оркестри дають естетичне задоволення слухачеві, знайомлять його з музичною культурою, впливають на виховання мас—про це відомо тепер уже навіть кожному радянському школяреві. Одначе, особливе значіння в нашому культурному житті мають музичні олімпіяди, цебто виступи об'єднаних хорів та оркестрів, що їх улаштовують підчас жовтневих або травневих празників. Такий об'єднаний виступ відбувся й в Полтаві в парку ім. Франка 5 травня.

Першими виступали об'єднані хори. На репетиціях і на самому святі взяли участь: Окркапеля та хори ІНО, Робосу, РТС, Медсантруду, клюбу Енгельса та залізничників, до 400 осіб.

Хоч репертуар полтавцям відомий, але спів і виконання його в цей весняний сонячний день довів, що наші співці вміють художньо передати пісню, знають її вогневу силу й свідомі того впливу, якого вони можуть досягти артистичним виконанням дорученої їм програми.

Масовий об'єднаний хор м. Полтави, то могутній ритмічний апарат, дуже, промовисте радіо, що дає слухачам справжню насолоду, дивує й захоплює й виховує. Революційними піснями диригували: В. Верховинець, Тимчинський, Дубровський, Александров та Ф. Попадич.

Після хорової пісні полилися звуки об'єднаного струнного оркестру, з мандолін, домр, тамбурина, тріянгольо та інших інструментів того-ж типу. Хоч звучання не дуже сильне, але репертуар з революційних та народніх пісень, поданий у новому кольоритному вбранні та зрозумілій простій передачі, примусив слухачів віднестися з особливою увагою й оцінкою до того струнного оригінального масового ансамблю та до його виконавців. Диригували т. т. Липскар, Кривенко, Перський та Решетник.

Третіми виступали міська об'єднана духова оркестра та об'єднана оркестра полтавського гарнізону. Могутня сила звуку та вміло складений програм з творів класичної та нової музики (Іпполітов-Іванов, Глієр) прикували до себе слухачів і примусили їх із інтересом прослухати концерт до кінця.

Перший може раз стало зрозуміло кожному що духовий масовий оркестр не просто собі розвага підчас гуляння в садку, а гідний уваги музичний організм. Особливий успіх мали військові оркестри під упевненим керуванням капельмайстрів: Решетника, Гурфінкеля та Гензелевича. Оркестранти — дисципліновані; їхня гра—це чарівна мова чистими срібними звуками, бурхлива стихія, що дивує непереможною силою, пориває, то бадьорить, то розважає милими веселощами. Треба тільки керівникам придбати новий репертуар український, щоб оркестранти та слухачі знайомились з новою українською літературою, бо попурі, в яке входять такі пісні, як „Дівка в сінях стояла" та „Гоп мої гречаники" (кер. тов. Фінкель) тепер уже явище небажане.

Парк був переповнений. Прийшли навіть екскурсії школярів із близьких околишніх сел.

Комісія при ОРПС для влаштування олімпіяди зробила все, що змогла, для того, щоби празник пройшов якнайкраще. Забули тільки прибрати парк та естраду концертову відповідними льозунгами та прапорами. Гадаємо, що парк, якому надано ім'я нашого славного борця-каменяра—Ів. Франка, заслуговує на те, щоб його хоч у революційні празники відповідно прикрасити і відзначити. Тепер поки що він робить враження звичайного занехаяного міського саду, що оживає тільки підчас приїзду до його цирку.

Не зважаючи на деякі невигоди та хиби організаційні, треба признати, що олімпіяда, влаштована нашими музичними співочими та оркестровими силами, справді понесла в цей день художню і зрозумілу музику масам.

В. Верховинець

„ДЕНЬ МУЗИКИ“ В М. КРОЛЕВЦІ

(Конотопщина)

„День музики“ на периферії ще мало популяризовано. Багато не тільки звичайних громадян, а й політосвітробітників не знають і не розуміють цього важливого свята української пролетарської музичної культури. Так було і в м. Кролевці. Отже, довелося мені взяти на себе ініціятиву порушення справи організації „Дня музики“ перед політосвітою. Остання пішла назустріч і в нас був улаштований великий концерт із доповіддю „Про стан музичної культури на Україні“. В концерті взяли участь хори трьох семирічних шкіл та хор місцевого робітничого клюбу, що виконали пісні Козицького, Вериківського, Леонтовича, Лисенка, Степового, Стеценка, Верьовки, Богуславського, Батюка, Яциневича та Верховинця. Крім цього було виконано пісню Давидовського „Гей, там на горі січ іде“, а слідом за нею — пісні Леонтовича „Із-за гори сніжок летить“ та „Дударик“ — з метою показати масам зразок покаліченої „давидовщиною“ народньої пісні, пісні ідеольогічно нам чужої і протиставити йому зразок високохудожньої обробки народньої пісні Леонтовичем. Всі пісні пояснювано.

Авдиторія до свята пролетарської музичної культури віднеслась дуже гарно. На вечорі було понад 600 чол. слухачів, — для Кролевця це авдиторія велика, але підчас доповіді та виконання пісень була повна тиша й увага. Отож, перша спроба розворушити кролевчан удалася. Слухачі були цілком задоволені, що виявлялось в їхніх щедрих оплесках після кожної пісні. Особливо великий успіх мали такі пісні: „Дударик“ — Леонтовича, „Гей на весла“ — Яциневича, „Вперед народе йди“, „Нехай собі та й шумлять дуби“ — Верьовки, „Ми рухом відважним“ — Козицького, „Марш ленінців“ — Богуславського.

Закінчено концерт виконанням всіма хорами „Інтернаціоналу“.

І. Степурко

ШАНУЙМО ПРОВІДНИКІВ МУЗИКИ В ЧЕРВОНУ АРМІЮ

Л. ОМЕЛЬЧУК

Камандир батальйону Н-ського полку Лука Пилипович Омельчук — син селянина с. Синовки кол. Кременського повіту, Волинської губерні. В дитинстві співав у хорі разом із сучасним українським композитором М. І. Вериківським. У 1915 р. завчасно покликаний був до царської армії. А в 1918-му вступив до Червоної Гвардії і через рік — до лав комуністичної партії.



Перший досвід запровадження художньої червоноармійської пісні, Л. П. пробив у 1921 р. в команді піших розвідачів 388 Богунського полку.

„Революційна пісня підбадьорює, активізує червоноармійця, сприяє збільшенню політико-моральної стійкости, культивує його, не кажучи вже про те, що пісня несе революційні гасла в робітничо-селянські маси“, після вдалої спроби просунення пісні в червоноармійську масу пише Л. П. у місцевій, а далі і в столичній музичній пресі, і, бувши 1926 року призначений начальником школи Н-ського стріл. полку, зв'язується з місцевим осередком Всеукр. Муз. Т-ва ім. Леонтовича. Його виключна любов до масового, організованого, революційного співу та невпинна енергія й завзяття — втягують до пісні, під її вплив увесь курсантський, командний і політичний склад школи.

Незабаром школа стає за приклад і ширить масову музичну культуру не тільки по частинах червоноармійських, але й по деяких селах Шевченківщини.

За проводом т. Омельчука, школа разом з осередком ВУТОРМ'уза провадджує в життя гасло „Жовтень — у музику“ і розпочинає з Подивом активну кампанію за видання пожовтневої літератури, а в змаганнях на кращу пісню, дістає першенство в дивізії; і перша в СРСР стає в почесні ряди робітників музичного фронту і займає чільне місце на „Червоній дошці“ журналу „Музика — Масам.

І коли Л. П. передає школу і йде на працю до батальйону, всі курсанти школи Н-ського стрілецького полку, переповнені глибоким почуттям пошани до Л. П. висловлюють на урочистих зборах свою найглибшу й найщирішу,

подяку; під могутнє червоноармійське „слава" вони високо підносять на своїх руках мозолястих дорогого товариша й начальника, даючи обіцянку доходити нових досягнень на музично-культурній ділянці соціялістичного будівництва.

Разом з ними й осередок ВУТОРМ'у Шевченківщини шанує Луку Пилиповича, як товариша в роботі музичного виховання мас, вдячним словом і чекає від нього нових здобутків, бо наша країна однаково потрібує і зразкових музичних одиниць і зразкових батальйонів.

Черкаський осередок **ВУТОРМУ**

КУЛЬТПОХІД КВАРТЕТУ ім. ЛИСЕНКА

Нещодавно до Харкова повернувся український вокальний квартет ім. Лисенка, зробивши в зв'язку з тримісячником української культури велику концертову подоріж по 4-х робітничих округах України. Цей справжній „культпохід" квартета тривав коло 4-х місяців і пройшов під гаслом „Музика—Масам". Квартет одвідав Дніпропетровську, Зінов'ївську, Артемівську та Миколаївську округи, давши за цей час 93 концерти та обслуживши ними 38.000 слухачів переважно робітників та селян. Цікавий, зрозумілий широким масам репертуар та гарне виконання його справляли на робітничу авдиторію велике враження, і виступи квартету вона приймала з захопленням, „що виявлялося в незвичайній тиші підчас виконання пісень та бурхливих оплесках і подяках після нього" („Кочегарка" № 70—28/III б. р.

На Миколаївщині квартет обслужив спочатку клюби та підприємства Миколаєва, а далі переніс свою роботу на село, побувавши у Варварівці, Новій Одесі, Калинівці й ін.

В Новій Одесі селянство висловлювалось за потребу регулярних виїздів на села музичних та вокальних колективів, не підганяючи їх лише до якихось „кампаній".

На виступи квартету відгукнулась і преса всіх великих міст, в яких відбулися ці виступи, причому вона однодушно відзначає великі заслуги квартета в справі наближення в маси зразків вокальної музики та добірний репертуар квартета, що складається з клясичної й народньої музики української та руської, зразків західньо-европейської вокальної творчости в перекладах на українську мову та революційного репертуару.

Особливо відзначається те, що квартет за всі три роки свого існування переважну частину своєї роботи провадив серед робітничих та селянських мас по робклюбах, сельбудах, на підприємствах, ба, навіть у шахтах під землею, не відмовляючися співати за всяких умов.

Щодо самого виконання репертуару, то от що читаємо в газ. „Красний Миколаїв" від 2/V—б. р. „Без сумніву, квартет відзначається великими художніми властивостями, що якнайкраще виявляються в чудовому, глибоко музичному, технічно досконалому виконанні".

Квартет привіз із своєї подорожі кілька атестацій та адрес від окрполітосвіт, завкомів і т. інш., з яких особливо слід відмітити заяву завкому заводу ім. Марті (в Миколаєві), де завком від імени 12.000 робітників заводу приєднує свій голос до клопотання перед НКО УСРР про удержавлення квартету та матеріяльну підтримку.

На фотографії (на обгортці) цифрами позначено членів квартету: 1—Безсалів, 2—Дехтярів, 3—Шепетківський, 4—Третяк.

О. Т-ко

З ПОЖОВТНЕВИХ НАРОДНІХ ПІСЕНЬ

Від редакції: В цьому цікавому дописові тов. Ярошенка висвітлено, як ідеї Жовтня, клясова свідомість пролетаря й бідняка починає відбиватися в народній пісні, як остання починає відбивати в собі клясову боротьбу на селі. Просимо наших читачів простежити це явище й по інших селах, занотувати ті зміни, що їх внесено за час революції у пісні селянські, записати нових пожовтневих пісень і поділитися своїми спостереженнями з читачами „М,—М.".

По глухих закутках, по селах та хуторках, музику сіпають на всі боки: пролетарські шари собі, а куркульські собі. Сіпаючи так пісні підставляють під них і відповідного змісту тексти. От приміром, пролетарі куркулям приспівують отакої:

Alegro.

Ой кур-ку-лю, кур-ку-лю, що я то-бі зго-во-рю:

„Ти не смій-ся з бід-ня-ків бо дам то-бі сту-са-нів."

Куркулі-ж їм на це відповідають:

Moderato.

В те-бе й шап- ка но-ва за-те пап- ки не-ма,

бо в сіль-ра- ді си-диш та дур-ни-ці го-мо-ниш.

Під вливом подій та життя сільський пролетаріят переробляє навіть колишні „божественні“ пісні, як-от колядки—на сучасний революційний лад. Наприклад, по деяких селах нашого Грунського району колишню щедрівку, що в ній промовлялися побожні слова, тепер співають на революційні слова. Раніш її співалося так:

Allegro

Сів сус хри-стос ве-че- ря- ти щед-рий ве- чір

до-брий ве-чір до-брим лю-дям на здо- ров'я.

Тепер же цю щедрівку співають на такий текст і мотив:

Moderato

Сі-ла пра-вда на по-са-ду щед-рий ве- - чір

доб- - рий ве-чір добрим лю- - дям на здо-ров-ля.

Як бачимо, тут замість колишнього Суса, співають про „правду“, яка сідає не вечеряти, а „на посаду“. А чого вже вона сіла,—бачимо далі. В старій щедрівці далі йде такий текст: „Йому мати їсти носила, їсти носила, сина просила: „Ой дай, сину, ключі мідні рай і пекло одімкнути, випустити грішні душі. Що одні її не випущу: вона п'ятінки не штила й у неділеньку робила, отця й неньку налаяла. Не так вона налаяла, як думкою подумала“. Так співали раніш. Тепер же співають так: „На посаду—радить раду, як новий рік святкувати,—кому мідні ключі дати, усі тюрми подмикати, невільників позвільняти. Позвільняти,—тільки не всіх: царів, панів не випущу, царів панів ще й паників,—пани людей мордували, а царі їм помагали, бо попи їх так навчали“.

Д. Ярошенко

Пролетаріят озброюється, щоб обезброїти буржуазію.

Хай живе Червона Армія—озброєний загін світового пролетаріяту!

БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ

„БІОГРАФІЇ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ М. Грінченко — Я. Степовий" — „Критико-популярний нарис. Вид. ДВУ. 1929 р. Харків, 40 стр., ціна—45 коп.

Книжкою про композитора Якова Степового ДВУ розпочинає (трохи запізно правда) серію популярних нарисів про укр. композиторів.

Кажемо трохи запізно, бо при відсутності будьякої популярної літератури про укр. музику, при величезному попиті на українську музику з боку робітничо-селянських мас зазначену серію треба було вже давно видавати.

Присвяту першої книжечки саме Степовому треба вітати, бо про цього композитора, крім невеличких статтів у журналі „Музика", некрологів та абзаців в оглядах пожовтневої музики немає інших матеріялів, а проте його ім'я досить звичайний гість на концертовій естраді.

Книжечка М. Грінченка подає стислі біографічні дані й характеристику музичної творчости Степового. „Майстер—мініятюрист", „Композитор малого маштабу", „композитор переходової доби в українській музичній культурі", „типові риси творчости його—мініятюрність пропорцій, виразність мельодійної лінії, загальна гармонія форми, цілковита викінченість в оброблені найдрібніших деталів твору, загальна кристалево-чиста фактура", „найбільш приваблювало композитора те в чому відбивається інтимне життя людської істоти",— такими рисами характеризує автор творчість Степового і, далі, викриваючи коріння цієї творчости, говорить: „лагідність, м'ягкість, задумливість, тихий сум-журбу—ось що взяв Степовий у народній пісні, та хіба ще трішки гумору, цієї щасливої комбінації добродушности з гостротою, того гумору, що його так багато в українського народу".

Ця описово-емоціональна характеристика доволі правдиво відображає те враження, що його робить на сухача музика Степового. Але ця характеристика була б далеко глибшою і всебічною, коли б автор поширив свою аналізу в бік викриття соціольогічних передумов творчости Степового. Та й справді, чи не породила „лагідний смуток" музики Степового доба Миколи Кривавого, що замкнула уста художника, дозволивши йому тільки сумувати на теми Олесевої поезії? І чи не заблищали в його „байках", „Каменярах" — блискавиці соціяльної революції, що розбудила художника від чар білих петербурзьких ночей, і поставила співучасником грандіозної клясової боротьби?

Отже, хтілося б глибшої аналізи творчости Степового, але такої, на жаль, у книжці Грінченка не знайти за загальними ліричними описами вражінь автора від музики Степового.

Неприємно вражає й те, що автор не використав усіх джерел для біографічного нарису, і тому нарис дуже не рівно побудований: про дитинство—кілька слів, про науку в капелі—досить докладно, а про громадську роботу, участь у будуванні музично-культурного процесу на Україні—знов кілька побіжних указівок. А в тім, діяльність Степового у всіх на очах, багато є людей, що знають її, були її свідками,—тож є джерела досить багаті, але автор їх не використав.

Дальші недоліки: Чому не подано списка статтів, рецензій про Степового, чому немає списка і покажчика його статтів чому до книжки подано портрета якоїсь молодої людини, цілком не подібної до Степового—невже не знайшлось путньої фотографії композитора—чому тираж тільки в 3000 примірників, а не більше, і чому за брошурку в півтора аркуша поставлено лихварську ціну—45 коп.?

Хоча так водиться, що „первий блін комом", але Державному Видавництву, що недавно святкувало 10-річчя своєї роботи, треба було б краще дбати за свої видання.

Почекаємо дальших випусків цієї дуже потрібної серії.

П. К-ий

БИОГРАФИИ СОВРЕМЕННЫХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ: В. Беляев—1) Г. Л. Катуар, 2) Н. Я. Мясковский, 3) С. Е. Фейнберг, 4) С Н. Василенко, 5) А. Н Александров; Вас. Яковлев:—1) Н. К. Метнер, 2) А. Ф. Гедике; С. Чемоданов—1) М. М. Ипполитов-Иванов; Ан. Дроздов—1) М. Ф. Гнесин; С. Бугославский—1) Р. М. Глиэр; Л. Сабанеев—1) А А. Крейн; А. Римский-Корсаков—1) М. О. Штейнберг. Москва, 1927-28 г. Издание Музсектора Госиздата. Тираж—по 1000 экз. Цена—по 30 коп.

Надзвичайно потрібні для ознайомлення мас із сучасними композиторами такі книжечки, як дванадцять зазначених вище, адже деякі з них є єдині біографії сучасних композиторів.

Наша шкільна музична молодь, керівники гуртків а так само й усі хто цікавиться розвитком сучасної музичної творчости не можуть пройти мимо зазначеної серії, а цілком приступна ціна ще більше сприятиме її успішному розповсюдженню. До кожної книжки додано докладний переклад німецькою мовою, що, очевидно, має на увазі й закордонного читача, нині дуже зацікавленого мистецтвом СРСР.

Не всі книжки, проте, однакової вартости, бо дуже важко дати вичерпну біографію й характеристику творчости так стисло, як у даних біографіях, де задум автора обмежений розміром статті. Найкращі і найцінніші з них—книжки Яковлева про Метнера та Гедике, Чемоданова про Іпполітова-Іванова й А. Римського-Корсакова про Штейнберга. Всі ці книжки, крім біографії, дають ще коротенький огляд творчости, але це не завжди урівноважено. Напр.

у книзі Сабанєєва, яка, до речи, починається з неприпустимої помилки (зазначено число й місяць і пропущено рік народження Крейна), біографії приділено надто мало уваги. В книзі Беляєва про Василенка прикрі хиби: зазначено віольончельну сонату, ще незакінчену автором й октет для струнних та духових інструментів і арфи, тоді як на ділі цього проєкта автор ще не здійснив.

До кожної книжки подано список творів композитора. Ось тут і криється прикрий у такому доброму виданні недогляд. Списки складено за різними плянами, недбайливо, неточно й з прикрими пропусками.

У відміну від усієї серії, в книжках Беляєва про Катуара, Фейнберга та Александрова списка складено не за загальним порядком опусів, а по окремих розділах: оркестрові, фортеп'янові, вокальні й інші твори. По деяких списках зустрічаються такі недоліки: в тексті книжки Бугославського про Глієра є вказівки на його твори „Марш Красной Армії" та „На праздник Коминтерна", а у спискові її немає.

У спискові творів Крейна в оп. 22 й 32 зазначено лише романси й не сказано, які саме, а в розділі музики до театральних творів, зазначено твори, що їх накреслено і під оп. 36, 37 і 38 у загальному спискові, через що утворюється враження ніби це різні твори.

Особливо неуважно складено список творів Метнера: в німецькому спискові показано оп. 47 і 48, а російський список закінчується оп. 46. Опуса 44 не зазначено зовсім.

В книжці про Гедике чомусь (очевидно, свідомо) не освітлено діяльність Гедике щодо пристосування до ф.-п. органних творів Баха.

У спискові творів Іпполітова-Іванова не показаний ор. 34 і 36.

Список творів Катуара зовсім неповний.

У тексті книжки про Фейнберга є посилка на його сьому сонату оп. 16, а в спискові на це немає ніякої вказівки. Так само немає оп. 12.

Не будемо продовжувати далі наш перелік цих книжок, досить сказати, що майже скрізь можна знайти той чи інший прикрий недогляд. Незрозуміло також, чому по деяких книжках не зазначений перекладач.

Хочеться вірити, що в подальших виданнях ці хиби буде усунено. Списки ж бажано було б складати пильніше й детальніше та за якимось єдиним пляном. Скажемо так: список складається в порядкові опусів з точним зазначенням тональностей, всюди, де це можливо. Біля кожного опусу проставляється рік його написання, фірма, що вперше видала його, а у великих творах, крім того, час і місце першого його виконання. Біля вокальних опусів слід також проставляти прізвища авторів текстів і теситуру твору, як це зроблено в німецькому спискові творів Александрова.

Але головною хибою біографій є недостатньо поглиблена, а подекуди й зовсім відсутня соціольогічна аналіза творчости композиторів й її корінь,

Бажано, щоб при самому виданні автори доповнювали текст і список творів. **В. Кісєльов**

ПО СТОРІНКАХ ЖУРНАЛІВ

Музична творчість Галичини. В № 5 київського журналу „Життя і революція" М. Грінченко подав велику статтю розміром на 13 стор., присвячену загальній характеристиці й оцінці окремих діячив галицької музики. Автор докладніше розповідає про праці таких галицьких композиторів: Анатоля Вахнянина, Остапа Ніжанківського, Дениса Січинського, Станіслава Людкевича, Василя Барвинського подекуди частково згадує ще Філярета Колессу, Михайла Гайворонського, Нестора Нижанківського та Антона Рудницького. Говорячи про початок галицької оригінальної музики, вказує М. Грінченко на Івана Лаврівського, Михайла Вербицького, Ісидора Воробкевича й Виктора Матюка. Поруч із коротенькими біографічними відомостями, читач знайде перелік праць кожного з композиторів Галицьких.

З статтею радимо познайомитись.

Галицька музика. Контурний нарис Я. Полфьорова в № 4 харківського журналу „Червоний Шлях". Це дуже коротенька, на 2 сторінки дрібного друку, нотатка, присвячена оглядові галицької музики та її головних сучасних діячив: Людкевича, Барвинського, Ф. Колесси, Бережницького, Любки Колесси. Є трохи і про композиторів попередніх: Воробкевича, Ніжанківського, Вахнянина, Вербицького, Матюка, Лаврівського, Січинського тощо.

Зачіпає автор нову працю Л. Ревуцького „Галицькі пісні", видану Книгоспілкою (8 пісень) говорить про зміцнілий зв'язок музики й її діячів Зах. та Рад. України, взаємний обмін роботою й досягненнями (як приклад—співак М. Голинський і композитор А. Рудницький, що вже 3 роки працюють в українській Опері, гастрольні подорожі по Україні Л. Колесси, В. Барвинського, челліста Бережницького, підготовка до постанови опери Вахнянина „Купало".

Мистецьке життя Західної України. В тому ж № 4 журналу „Червоний Шлях" вміщено дописа Гр. Григоровича про мистецьке життя Зах. України, зокрема про музику й хорову справу українську в Буковині, Букарешті, Чернівцях.

Сумні дуже відомості подає ця стаття, бо утиски румунських бояр не дають змоги розвиватись українському мистецтву по цих краях заселених українцями.

Шляхи укр. муз. творчості до і після Жовтня—таку тему висвітлює чималенька стаття Ю. Ткаченка в № 6 журналу „Радянська Освіта (Харків), де автор в коротких словах подає пробу соціольогічної аналізи процесу розвитку укр. музики від Лисенка до наших днів. Стаття трохи схематична, бо надто коротка для такої теми, але цікава.

Мих. Марусик

Ленінський комсомол—організатор бойових загонів робітничої молоді, боротиметься в перших лавах смертельних ворогів імперіялізму.
Хай живе Ленінський комсомол!

УВАГИ ДО НОТНИХ ДОДАТКІВ

1) Автор **„Веснянки“** (для духового оркестру), видатний сучасний український композитор **Михайло Вериківський**, народився 21/XI—1896 р. в м. Кам'янці. Музичну освіту дістав він у Київській консерваторії, в клясах теорії композиції професорів Риба та Яворського, закінчивши її в останнього 1919 р. Після цього працював у Києві в народній та державній консерваторіях та муздрамінституті ім. Лисенка, як викладач музично-теоретичних наук та керівник диригентського клясу; нині працює викладачем у Харківському Муздрамінституті та диригентом в Українській Столичній Опері (з 1926 р. працював у Київській опері).

Як автор багатьох революційних хорових пісень та обробок пісень українських народніх, М. Вериківський — широко відомий у робітничо-селянських масах. Ім'я цього композитора, як активного робітника Всеукр. Муз. Т-ва ім. Леонтовича, а нині ВУТОРМ'у, тісно зв'язане з музично-громадським рухом на Україні від часу заснования т-ва до нині.

У спискові творів М. Вериківського маємо: багато хорів, кілька фортеп'янових творів та романсів і дитячих пісень, музику до п'єс, балет „Весняна казка“ (перший український балет), дві сюїти для симф. оркестру, струнний квартет і інше.

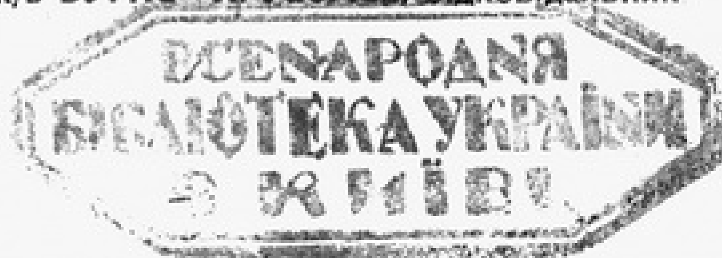
Автор аранжировки „Веснянки“ для духового оркестру, **П. Леонтьєв** — відомий диригент духових оркестрів: в минулих роках — Харківського Показового Дух. Симф. Оркестру, Зразкового духового й симфонічного оркестрів при Центральному Будинкові Червоної Армії в Москві. Народився він 27/VI—1893 р. в м. Менську, навчався в Петроградській консерваторії в клясі композиції Черепніна і в Житомірського. З 1920 р. працював на Україні, беручи участь, як організатор та диригент оркестрів і хорів, в організації масової музичної роботи, в створенні й популяризації укр. концертного репертуару для духових оркестрів (видання „Укр. Роб.“) та пропагуванні художнього репертуару дух. оркестрів (показовий симф. дух. оркестр у Харкові), П. Леонтьєв один з небагатьох популяризує нині укр. симф. музику в РСФРР.





Композитор Юлій Мейтус (праворуч) та Диригент Павло Леонтьєв (ліворуч)

2. Агітпісню **„Від дрібного до великого“** написав молодий український композитор **Юлій Мейтус** (народився 1903 р. в сім'ї лікаря в м. Зинов'ївському). Теорію композиції проходив у Харк. муз.-драм. Інституті під кер. композитора проф. С. Богатирьова. Композиторську діяльність почав 1923 р. Написав: сонату для скрипки й ф.-п., „Мова машин“ та „Сюїту“ для симф. оркестру, етнографічно-художню збірку „Пісні народів України“ (20 пісень), низку творів для художнього читання з ф.-п., 3 хори, понад 10 солоспівів, дрібні п'єси для ф.-п. й скрипки з ф.-п., музику до кількох п'єс.



Ціна окремого номера—30 коп.

Укрголовліт № 18 ж.б. Держтрест „Харполіграф“. Друга друк. ім. В. Блакитного. Зам. № 5240—2000.